Vuelta 5

SUDAMERICANA

REVISTA MENSUAL / AÑO I / DICIEMBRE 1986 / A 3,50 / URUGUAY N$ 4,50

Emir Rodríguez Monegal

LOS CAUDILLOS RIOPLATENSES

H. R. Trevor-Roper

HISTORIA E IMAGINACION

Carlos Fuentes

YO SOY CREADO

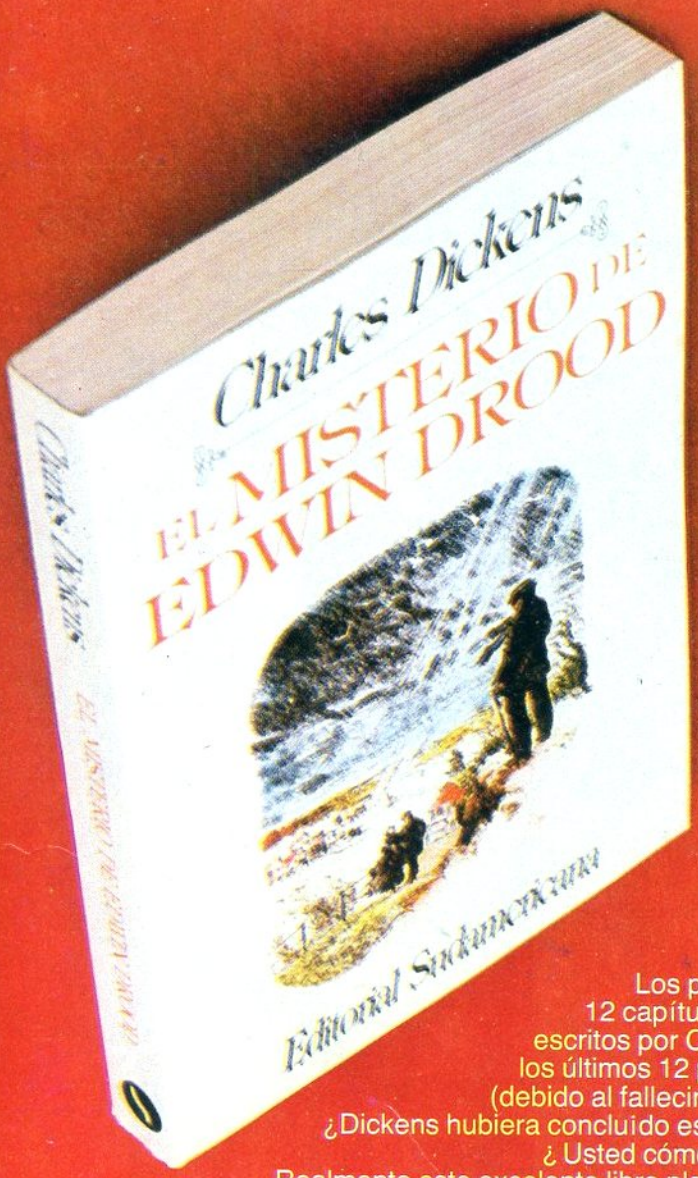
Jaime Gil de Biedma

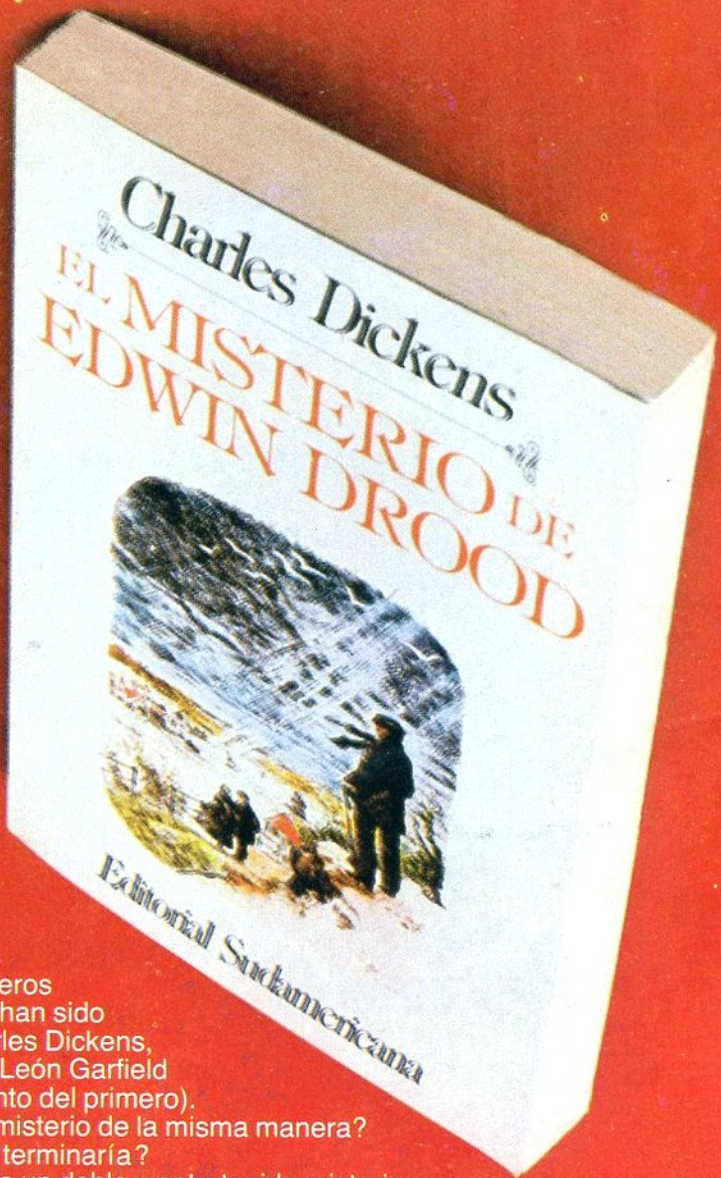
DE MI EDAD MEDIA

Alan Pauls

EL NUEVO CINE ARGENTINO

Un misterio doble





Los primeros
12 capítulos han sido
escritos por Charles Dickens,
los últimos 12 por León Garfield
(debido al fallecimiento del primero).
¿Dickens hubiera concluido este misterio de la misma manera?
¿ Usted cómo lo terminaría?
Realmente este excelente libro plantea un doble y entretenido misterio.

EDITORIAL SUDAMERICANA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Aquí falta lo más importante:

Usted.

En el restaurante de Harrods, siempre hay una mesa reservada para usted.

El lugar es sencillamente espléndido, pues en él se conjugan amplitud, calidez, elegancia...

Y en la atención, la cordialidad es norma de la casa.

De lunes a viernes, los almuerzos "Ejecutivos" proponen un menú especial para sumarle placer a las comidas de trabajo.

Y los sábados, nuestra carta propone comidas ideadas para compartir en familia.

En el restaurante de Harrods está todo preparado para vivir una gratísima experiencia gastronómica.

No falte a la cita.

HARRODS

Una manzana de tentaciones

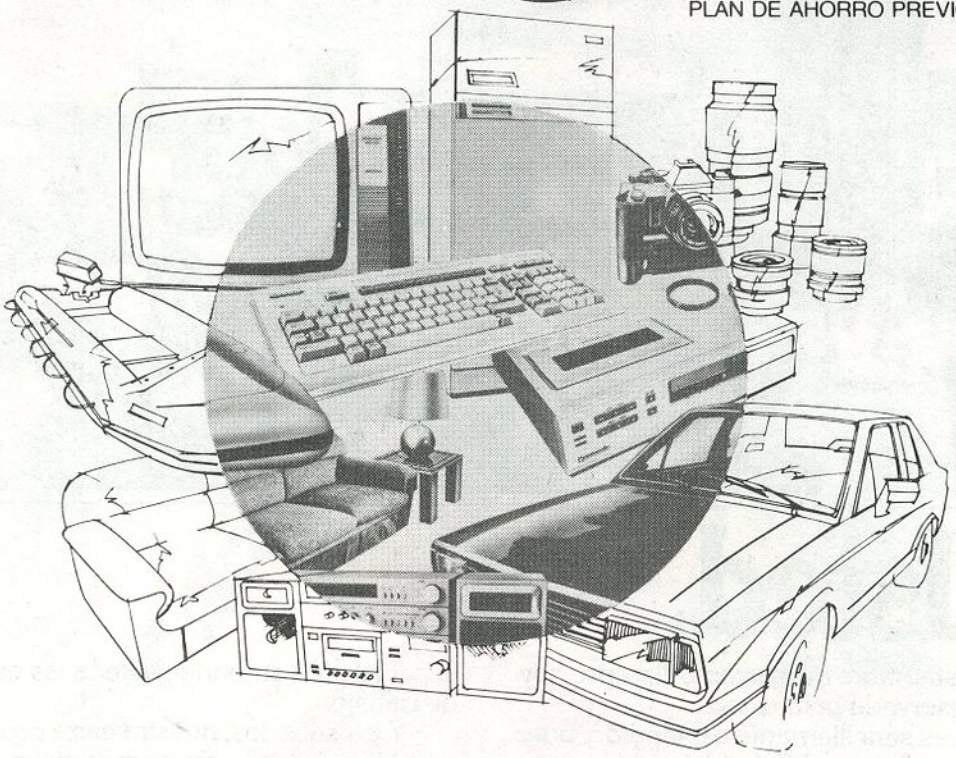
Florida 877

Tel.: 312-4411/4421/4431. Reservas al int. 339

AMERICAN EXPRESS | ARGENCARD | CABAL | CARTA CREDENCIAL | CARTA FRANCA | DINERS | LONDON CARD | TARJETA HARRODS | VISA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Haga realidad sus sueños.



Muchas veces, por cuestiones económicas, usted tuvo que postergar la realización de sus deseos.

Ahora, gracias al Círculo Galicia de Ahorro Previo podrá hacerlos realidad.

Círculo Galicia es el sistema de círculo cerrado sin reposición que le adjudica, por sorteo o licitación, el importe que usted necesita para comprar al contado un bien o conjunto de bienes, pudiendo elegir la marca y el lugar de compra.

Es decir que, pagándolo en cuotas, usted adquiere un bien a precio de contado.

Imagine lo que quiera comprar: artículos electrodomésticos, autos, nuevos o usados, embarcaciones, computadoras, instrumental profesional, maquinaria agrícola.

Usted puede inscribirse en planes de Ahorro Previo para obtener importes desde ₳ 500 en adelante, con cuotas a la medida de sus posibilidades (*).

Tanto las cuotas como los montos son ajustables según la variación de los índices de precios al consumidor lo que le permite conservar plenamente su poder de compra.

Así de redondo es el Círculo Galicia de Ahorro Previo.

Acérquese a cualquiera de las 129 casas del Banco de Galicia y Buenos Aires.

O, para su mayor comodidad, a Tte. Gral. J.D. Perón 462, Capital Federal, de 10 a 18 hs.

* Plan mínimo 10 meses

SOCIEDAD ADMINISTRADORA

GAL MOBILIARIA S.A. DE AHORRO PARA FINES DETERMINADOS

ENTIDAD RECAUDADORA

BANCO DE GALICIA Y BUENOS AIRES

No dude que a usted lo beneficia.

El beneficio..., hacer realidad sus sueños.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Vuelta

Volumen I / Número 5 / Diciembre 1986

Carlos Fuentes	6	Yo soy creado
Juan Liscano	10	Escritura
H. R. Trevor Roper	11	Historia e imaginación
Jaime Gil de Biedma	19	La imitación como mediación o de mi edad media
Ezequiel Gallo	26	El renacimiento del liberalismo clásico
Umberto Saba	31	El blanco, inmaculado señor
Joseph Brodsky	33	Nadiezhda Mandelstam

LIBROS

José Miguel Oviedo	37	*Ficcionario*, de Jorge Luis Borges
Guadalupe Pacheco	40	*Correspondencia*, de Alexis de Tocqueville y John Stuart Mill
Juan Gustavo Cobo Borda	42	*¿Quién lee a Murena?*
Luis Chitarroni	45	*La casa grande*, de Tamara Kamenzsain

LA VUELTA DE LOS DIAS

Claude Esteban	47	Hijo primogénito de la tierra
Marta García Barrio-Garsd	52	Wilfredo Lam y la alquimia
Samuel Oliver	54	35 siglos de culturas en 90 metros
Emir Rodríguez Monegal	56	Tres versiones de un mismo heroísmo
Alan Pauls	59	Señales de vida
Sergio Bizzio	61	Héctor Libertella: patografía o los juegos desviados de la literatura
Eugenio Montejo	64	Recuerdos de José Bianco
LA VIDA (A)LEVE	46	*Erratas/Amantes*

Director: ***Octavio Paz***
Vuelta de México
Subdirector: ***Enrique Krauze***
Secretario de Redacción: ***Aurelio Asiain***
Jefe de Producción: ***Jaime G. Velázquez***

Vuelta Sudamericana
Secretario de Redacción: ***Danubio Torres Fierro***
Asesor Editorial: ***Enrique Pezzoni***

Consejo de Colaboración: *Adolfo Bioy Casares*
Natalio R. Botana • Guillermo Cabrera Infante
Julieta Campos • Juan Gustavo Cobo Borda
Pablo Antonio Cuadra • Haroldo de Campos
José de la Colina • Jorge Edwards
Salvador Elizondo • Enrique Fierro
Juan García Ponce • Jaime Gil de Biedma
Pere Gimferrer • Alberto Girri
Ulalume González de León • Juan Goytisolo
Roberto Juarroz • Juan Liscano
Eduardo Lizalde • Enrique Molina
Alvaro Mutis • Silvina Ocampo
Olga Orozco • José Miguel Oviedo
Gonzalo Rojas • Alejandro Rossi
Alberto Ruy Sánchez • Severo Sarduy
Fernando Savater • Tomás Segovia
Guillermo Sucre • José Miguel Ullán
Mario Vargas Llosa • Ida Vitale
Ramón Xirau • Gabriel Zaid

Gerencia comercial: Editorial Sudamericana, Humberto I 531, Buenos Aires.
Publicidad: Carlos Rodrigué, Hipólito Yrigoyen 2085, 2°, 1° 1089 Buenos Aires, Argentina, Tel. 48-3414
Oficinas: Humberto I 531, Buenos Aires, Argentina, Tel.: 362-7364 - 7496 - 2128

Distribuidores:
Capital Federal y Gran Buenos Aires: Brihet e hijos S.R.L., Viamonte 1465, Buenos Aires • **Interior:** DIPU S.A., Azara 225/35, 1267 Buenos Aires - D.G.P., Hipólito Yrigoyen 1450, Buenos Aires • **Suscripciones:** Carlos Hirsch S.R.L., Florida 165, 4° piso, Of. 453, Galería Güemes, Buenos Aires. • Taller de Fotocomposición y Películas: Graffit S.R.L. • Impresión: Talleres Gráficos Julio N. Balbi. • I.S.S.N. N° 0326-8187.

Portada: Wilfredo Lam: *La jungla*.

CORREO ARGENTINO | CENTRAL B | TARIFA REDUCIDA CONCESION N° 1316 | FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 4396

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Carlos Fuentes

Yo soy creado

México es un país de hombres tristes y de niños alegres dijo Angel mi padre (22 años) en el instante de crearme. Antes mi madre Angeles (25 años) había suspirado "Océano origen de los dioses". Pero pronto no habrá tiempo para la felicidad y todos serán tristes, niños y viejos juntos, continuó mi padre quitándose los espejuelos redondos, violetas, con aro de oro, muy johnlenones. ¿Para qué quieres un hijo entonces?, volvió a suspirar mi madre.

—Pronto ya no habrá tiempo para la felicidad.

—¿Cuándo lo hubo, tú?

—¿Qué dijiste? En México nos va mal.

—Eso es una tautología. México es para que nos vaya mal. Y ella insistió, ¿para qué quieres un hijo entonces?

¡Porque yo estoy contento, gritó mi padre, *yo estoy contento*, gritó más fuerte volteando a mirar las incansables olas del océano Pacífico, yo estoy poseído de la más íntima alegría reaccionaria!

"Océano origen de los dioses" y ella se colocó su edición de los diálogos de Platón publicada por el rector don José Vasconcelos en los años veinte sobre la cara: las tapas verdes con el escudo negro de la Universidad de México POR MI RAZA HABLARA MI ESPIRITU se mancharon de sudor coppertónico.

Pero mi padre dijo que quería tener un hijo (yo, cero años) con ella aquí en Acapulco de vacaciones frente al océano origen de los dioses que dice homérica ves pussy, arrastrándose boca abajo y desnudo sobre la playa caliente, sintiendo el muy cachondo cómo la arena del mediodía comienza a moverse entre sus piernas, acercándose a mi madre, diciendo coño origen de los dioses y de las diosas, arrastrándose como culebra, ceba, cule, celebra, cerebra, el sexo no anda entre las piernas sino dentro del coconut grove que produce más hormonas que cualquier otro planeta de nuestro afrodisíaco cuerpo solar mamacita alrededor del cuerpo esbelto, desnudo, inocente, divino de mi madre con su tomo de Platón cubriéndole la careta, mi padre y mi madre desnudos, bajo los litros del sol torrencial y borracho de Acapulque el día que me inventaron a mí gracias gracias.

—¿Cómo le pondremos al niño?

Mi madre no contesta sino que se quita el libraco de la cara y mira a mi padre con sorna y reprobación y hasta desprecio por no decir compasión, aunque no se atreve a llamarlo cerco chovinista macho indecente, ¿qué tal si es niña?, pero prefiere pasar por alto el asunto aunque él sabe que algo anda mal y no lo puede permitir a estas alturas y circunstancias de modo que todo se resuelve con él lamiéndole los pezones a ella como si fuesen gomitas sabor de cereza mentiras y mentadas postpriandales y prepriapales se imagina el vacilador de mi jefe en cuyo saco prostático yo yazgo aún, inocente y filadélfico con mis dormidos hermanitos (y hermanitas) cromosómicos y espermatoides.

—Oyeme, tengo que presentar el examen de filosofía en marzo, es a título de suficiencia, falté demasiado a clase por andarte siguiendo en tus relajos, ¿ahora no vas a querer que me reprueben, verdad?

—¿Cómo le pondremos al niño?

—Todas las cosas son sin que nadie las nombre, dijo ella para no caer otra vez en el argumento sobre el sexo de los ángeles.

—Seguro pero yo quiero tu perita en dulce.

—Tú y yo no necesitamos tener un nombre para ser, ¿verdad?

—Yo sólo necesito tu cosita rica.

—Ya ves, también la llamas la hidra y otras cosas.

—Y higo.

—E higo, rió mi mamá, como diría tu tío Homero.

—*Nuestro* tío Homero, la regañó en broma mi padre, ¡ay!, no supo él mismo si se quejaba del indeseado parentesco o si exclamaba a causa del placer precipitado que él no quería perdido en la arena, estéril, aunque supiera tirado allí de barriga que tanto el bien como el mal son sólo un violento placer, en eso se parecen y se excusan, en su excep-

* Prólogo a la novela *Cristóbal Nonato*, que próximamente publicará el Fondo de Cultura Económica, con cuya autorización aparece en *Vuelta*.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cional irrupción y lo demás matal el tiempo y metel el culo.

Sí, mucho ay, mucho reírse del viejo, dijo Angeles, mi madre, pero aquí estamos de vacaciones en Kafkapulco frente al océano origen de los dioses invitados por él a su casa, su casa chiles, respinga mi padre Angel, casa de los ejidatarios a los que despojó, pinche viejo talêgas y jijo de su abuelita que también es tuya mi amor porque tú y yo le decimos mar al mar pero quién sabe cuál sea su nombre verdadero, el nombre que se dicen los dioses cuando quieren agitarlo y decirse a sí mismos: ''Talassa. Talassa. El mar es nuestro origen''.

Bendita madre mía: gracias por tu mente de varios carriles, en uno de ellos explicas a Platón y en el otro acaricias a mi padre y en el tercero te preguntas por qué a fuerzas ha de ser niño, ¿por qué no niña? y diles talassa talassa bien nombrado Astyanax hijo de Héctor señor y mantenedor de la ciudad heredera de su padre (mira hacia el mar colérico Angeles mi madre Angeles mi mujer) bien nombrado Agamenón que quiere decir admirable por su resistencia (¿y mi aguante qué Angeles mi amor? si sintieras cómo aguanta mi chile faulkneriano, no sólo dura, sobrevive, y no sólo perdura, es duro): bien nombrados todos los héroes, murmura mi madre leyendo su libraco vasconcelista de tan elegante tipografía art-deco para aplazar con el ejercicio del primer carril de su mente el irrepetible placer del segundo: Héroes que comparten la raíz de su identidad con Eros: eros, héroes, ¿cómo le pondremos al niño, qué vamos a hacer hoy 6 de enero de 1992, día de la epifanía y aniversario mismísimo de la primera ley agraria de la revolución para que el niño sea generado en viejos terrenos ejidales indebidamente apropiados por nuestro tío el señor licenciado don Homero Fagoaga y gane el concurso del descubrimiento de América el 12 de octubre entrante? en cuál de los circuitos y sistemas de la mente a triple carril de mi minamami me van a insertar onomásticamente, no quiero saberlo, los genes paternos me comunican horrores Sóstenes Rocha Genovevo de la O Pánfilo Natera Natalicio González Marmaduke Grove Assis de Chateaubriand Archibald Leach Montgomery Ward Snopes Frutos Gutiérrez y mi madre le pregunta: ¿para qué quieres un hijo entonces?

—Chuchito en Chihuahua.

—Jesuita en Nazareth.

—¡*Porque estoy contento*!, grita mi padre y ella tira lejos el tomo verde publicado en 1921 por don José Vasconcelos con sus hojas gruesas y platónicas que sobrevivieron miren nomás sus demencias la Bombilla y Huitzilac y Tlatelolco, los cadáveres importantes y los cadáveres subalternos, los muertos con mausoleo y los muertos sin petate, los cáiganse cadáver y los que tienen en qué caerse muertos: ¿cómo le pondremos al niño?, ¿por qué a fuerzas niño, carajo?, porque así dice el manifiesto del concurso:

SEPAN CUANTOS: El niño de sexo masculino que nazca precisamente a las 0:00 horas del día 12 de octubre de 1992 y cuyo nombre de familia, aparte del nombre de pila (seguramente, lo estimamos bien, Cristóbal) más semejanzas guarde con el del Ilustre Navegante será proclamado HIJO PRODIGO DE LA PATRIA, su educación será proveída por al República y dentro de dieciocho años le serán entregadas las LLAVES DE LA REPUBLICA, premio a su instalación, al cumplir los veintiún años, como REGENTE DE LA NACION, con poderes de elección, sucesión y selección prácticamente omnímodos. De manera CIUDADANOS que si su apellido por pura casualidad es Colonia, Colombia, Columbiario, Colombo, Colombiano o Columbus, para no hablar de Colón, Colombo, Colomba o Palomo, Palomares, Palomar o Santospirito, e incluso, ya de perdida, Genovese (¿quién sabe?, quizás ninguno de los anteriores y entonces A USTED YA SE LE HIZO) entonces óyeme ¡MACHO MEXICANO, EMBARAZA A TU SEÑORA, PERO YA!

MAÑANA PUEDE SER DEMASIADO TARDE

LAS LUNAS LUNERAS SON CADA VEZ MAS CASCABELERAS

EL MOMENTO ES AHORA

ESTOS NUEVE MESES NUNCA VOLVERAN A OCURRIR

¡A procrear, pues, señoras y señores! Su placer es su deber y su deber es su libertad. En México todos somos libres y el que no quiera ser libre será castigado. Y confíen ustedes en sus jueces. ¿Alguna vez les hemos fallado?

y ella por lo menos en el carril de su conciencia ya no opuso resistencia, ya no dijo ¿qué tal si es niña? ¿cómo le pondremos a la niña, tú?, sólo dijo qué bonito es amar así en la playa, al mediodía mi amor, desde que me dijiste no te cuides Angeles quiero hacerte un hijo junto al mar me puse caliente, me rasuré las axilas por primera vez en un año aunque se enojen las sorellas del movimiento y también el vello que se me asoma por las ranuras de mi chair asada por el sol en este calorón acapulqueño, no el sol mi amor, tu chère asada en mi boca hambrienta, tu cherezada tampiqueña con sus rajitas y sus frijolitos que estoy escarvando con mi dedo largo, tu cuento, tu cuento, tu ass chèrie, tu cherry ass, Chère Sade, flagelada por mi látigo furioso aquí sobre la playa de Pichilinque, pero una playa privada mi amor, a veces tiene sus ventajas la propiedad individual, ¿verdad Prudón?, ¿perdón?, no hables mi amor, déjame imaginar tus chers rassées, tu ché arrasado, déjame vivir, Chère Sade, en el calendario febril de tus opep and nights y tus ciento veinte cornadas de sodoma y nadar en tu sudor de colores, tu cromohidrosis, déjame habitar tu maravillosa grupa de yegua árabe por sólo treinta segundos sobre Tokio, toko yo mi Angeles divina tus nalgas que son todas las nalgas que te parieron mi amor, las olas traen algas a tus nalgas, bebo el vino de tus nalgas, oh tus nalgas mexicanas Angeles mía de membrillo dulce olorosas a mango maduro y a huchinango fresco, tus nalgas con historia, Angeles, fenicias y febriles, romanas y rumberas, turcas y tuercas, nalgas castellanas y moriscas, rayadas de azteca, cordobesables, náhuatl nalgas, nalgas almohades y almohadas para mis nalgas, nalgas a caballo y a camello, cachetes del culo, segundo rostro, ¿cómo dices que te llamas? ¿cómo le prondremos a los niños?, ¿qué dice la parte plutónica de tu libro platónico?, ¿tienes las palabras contadas, mi amor?

Se atrevió a mirarla. Ella tenía una aureola iluminada sobre la cabeza, es decir (decía ella) más iluminada que nunca cuando decía lo que tenía que sentir o sentía lo que tenía que decir o escuchaba lo que tenía que escuchar, pero

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

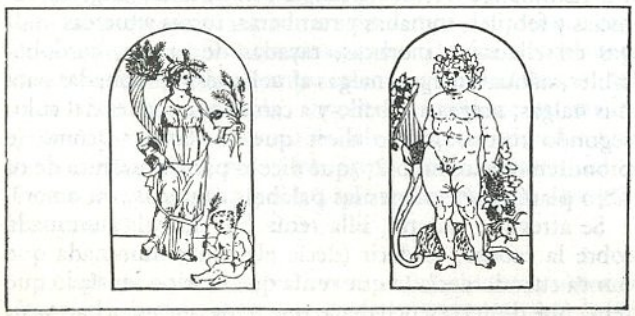
apagada, triste la aureola cuando se la desgastaban los idiotas, los metiches, los sinhumor, los planos: de esto se quejaba mi madre con su aura muy brillante este mediodía brillante y con los codos clavados en la arena, exilando sus preguntas:

—Qué tal si es niña a pesar del concurso.

—Qué tal si salen mellizos.

Mi padre mira los codos de mi madre y los desea casi más que su cuca: codos cúbiles, sensuales, excitantes, enterrados en la arena. El olor seco del techo de palapa: una frescura marchita. Coco y mango y cayo de hacha con salsa de Tabasco. El mar es el Pacífico. Mientras más lejos se mira más parece arder el agua. Talassa, talassa.

Y mi padre vuelve a chuparle los pezones como sucrettes, al ritmo mismo de la respiración: Aire, Hera, Aire, Eros, Aura, Aire, Héroes, Angeles, Cherezada, Contadora Púbica Titulada, Primera Novelista, húndete en las aguas del tiempo, remójate al silabario mi amorcito, nalgas de mi amor angelino (mi madre es amada por mi padre a la orilla del mar y yo estoy a punto de ser creado) en Acapulco tengo hambre a las doce del día y quiero tener un hijo en país de niños alegres y hombres tristes antes de que cese el tiempo para la felicidad y aunque México sea para que nos vaya mal, frente al océano origen de los dioses y darte leche para que me des queso riquirán los maderos de San Juan, dame tu feta, por el mar voy llegando, déjame deshebrar tu quesito de Oaxaca, vengo de muy lejos, mordisquear tu riccottage, la ruta ha sido larga, tu jocoque, nadie creía que saliendo de Palos regresaría a Palos, vinagreta de la casa para tu mozzarella en carozza en troika y en trajinera, tu cajetita quemada, tu tocinito del cielo, me prometieron el desastre y la muerte por agua, Isabel, si es niña le pondremos Isabel, gimió mi madre agarrada al palo mayor de la carabela de mi padre, enchufada de repente en su carril inconsciente, puede ser niña, a pesar de tu prepucilánime autor siciliano, acercando su mastrodón gesualdo a mi homérica ves pussy, giovanni, falacia, ¡falacia! Emanuel Cunt, Cunning Linguist, Hard Times, Vulva Boatman, leche cuntdensada, Cherezada, tragarme las natas con las que haces tus hostias, reina mía, cómo le pondremos a la niña. ¡eh!, ¿por qué a fuerzas niño, eh?, le pondremos ISABEL a la niña, Isabel la Católica, Isabel la Catatónica, Isabel la Catártica, Isabel la Caótica, Isabel la Carbólica, Isabel la Retórica, Isabel la Plutónica, Isabel la Platónica, Isabel la Pletórica, Isabel la Estrambótica, Isabel la Esclerótica, Isabel la Babilónica, Isabel la Supersónica, Isabel la Neurótica, Isabel la Nostálgica, Isabel la Neurálgica, Isabel la Zoológica, Isabel la Botánica, Isabel la Metódica, Isabel la Alcojólica, Isabel la Flemática, Isabel la Famélica, Isabel la Hiperbólica, Isabel la Diabólica:



Reina Mía: dame América, dale Ameriquita a tu Angelito; déjame acercarme a tu Guanahaní, acariciarte el golfo de México, rascarte rico la delta del Mississippi, alborotarte la Fernandina, destaparte el tapón del Darién:

Dame América, Angel: véngase mi Martín Fierro, aquí está su pampa mía, dame tu Veragua, ponme tu Maracaibo, arrímame tu Tabasco, clávame el Cayo Hueso, piden pan y les dan queso, riquirán, riquirán, fondea en mi puerto, rico, déjame ahí el gran caimán, hazme sentir en la española, ¡Vene, Vene, Venezuela! y una mordidita en el pescuezo: Draculea, ay Santiago, ay Jardines de la Reina, ayayay Nombre de Dios:

Nhombre nos dé Dios: ERBMON, ERBMOH, nómbralo, ya salió, hierbabuena, semillita, el único entre millones, plateado y veloz, chinaco, espadachín, torero torerazo, escapado de la compañía millonaria de las legiones cromosómicas, semillita, y mañana serán hombres, gran producción luminosa y plateada, espérame, esperma, esparce espermanente, coño sur.

"LUMITON ARGENTINA PRESENTA
Y MAÑANA SERAN HOMBRES"

Nómbralo: ya salió, ya ni modo, con todos sus genes a cuestas, portando, por Dios, portando todo lo que somos, hierba mala nunca muere: semillita, semillonaria:

—La culpa de todo la tiene Hegel, dijo el tío Fernando Benítez.

—Ciertamente: la culpa de todo la tienen los genes, contestó el tío Homero Fagoaga.

—Así es, confirmó el tío Fernando:

todo lo que semos desde el origen, todo viene inscrito en él, ay mi DNA del alma, va a encontrar tu huevo Angeles, tu esperma Angel, portando por Dios, Nombre de Dios, Española, la Reina, por Dios, portándolo, Cristo, Cristo,

CRISTOBAL

ya se encontraron, ya se abrió paso por el bosque de sudor y sangre y mucosas palpitantes y impacientes (E impacientes, niño, corrige el tío Homero con don Andrés Bello en la mano): ya salí doloroso y doliente desprendido para siempre de la única compañía que he conocido nunca: mis paquetes de células, mis amadas generaciones armadas de células precursoras, almacenadas, pacientes, regenerándose a sí mismas sin esperanza alguna, mis verdaderos abuelos y bisabuelos, mis padres auténticos aunque transitorios, mi interna genealogía, ¡adiós!, ay Dios, voy corriendo afuera llorando, portado por la sangre y por los nervios de mi nuevo padre, dejando atrás lo que hasta ahora conocí y amé, ahimé, ay de mí, oh me oh my, alas que me llevan veloz y yolanda, yo que llevo quién sabe cuánto tiempo en esa cueva de cuero ciruelo de mi padre de afuera, el que me está arrancando de mi arbolito secreto de padres y abuelos y bisa y tátara de adentro, el árbol de células al que pertenecía hasta el momento en que *este* hombre decidió hacer lo que está haciendo: sacarme de quicio, arrancarme de cuajo, cortarme de raíz y eyacularme, expulsarme de la península, eyaculado y ella culeada, despedido, en el inicio del viaje en la mitad de mi verdadera vida, nadie me conoce, ellos que están gozando allá afuera no saben que aquí voy yo,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¡AHI VOY YO!

acompañado de la invencible jajá armada de mis mil millones de hermanos y hermanas, Cristobalitos y Isabelitas (E ISABELITAS, ¡grita el Tío Homero furibundo!) a latigazos, en filas cerradas, impulsadas por el cómo me gusta el gusto de mi padre allá afuera, luego abandonando a todos los accidentes del negro túnel, luchando río arriba en el desagüe Delagüera de mi madre, su salada mina y mi trifulcar, filas veloces de infantería lúbricas dentro de los termópelos de mi madre, boteros del Vulva, cabecitas pequeñas y colas largas, somos legión dijo Luci, a latigazos, saltando obstáculos, los muros de la mucosa inhóspita que acabarán siendo los muros de la patria mía, los baños calientes de las secreciones ácidas que nos secan nuestros jugos salados, salámina, gauchita sódica, perdiéndose en los desiertos silenciosos de las salidas cílicas equivocadas, el periférico del útero, Luther's Turnpike, el expressway sin éxito, el laberinto de la soledad, ¡ay!, los veo morir como chinches porque se les acaba la gasolina, porque tienen dos cabezas y doce dedos, porque la cucaracha y hermanitas del alma, Fred Waring y sus pennsylvanos, Guy Lombardo y sus royalcanadianos, las Hermanitas Andrews y los Hermanitos Brothers, los miserables que no llegaron victoriosos a la meta, *victor who? go!*: los millones de esperanzados espermas tumbados en Otumba, oh Guaterlú aguado de mis fratelinos decimados, termopelados, para siempre separados de nuestros jóvenes abuelos precursores que nos dieron suave patria y todas esas memorias que la pareja cachonda en la playa ignora, batallas y canciones, nombres y sabores, oh Water Mock Loo, oh Guater Mock Sin que nunca escaparon de la talega carcelaria del que ahora va a ser padre y señor mío, los demás muertos en el combate contra los jugos y la sangre y los perversos túneles de la que va a decirse mamma mía, mira que nos están dando pamba colectiva en la mucosa cervical, no hay vuelta a la izquierda por la cerbiz destapada, un río de vidrio me ahoga, voy por la resbaladilla del esperma, sólo quedamos unos cuantos ya, a latigazos, exhaustos, la naturaleza no es piadosa, la naturaleza es implacable, la naturaleza no nos llora, mis pobres hermanitos moribundos, yo, ¿yo?

SOLO AL FIN: AL FIN SOLO

..... Terror ..... Dolor ..... ¿Yo solo otra vez? ..... ¿Yo el único que llegué a la isla del tesoro? ... El huevo de mi madre me espera en su escondite... En su trono de sangre: ..... la reina Isabel de los Angeles, mi hermanita piadosa, mi madre cruel, me abren los brazos a mí, el campión, victorioso sobre los millones de soldados y soldaderas muertos en la carrera inútil por llegar hasta aquí, donde yo estoy calientito, ávido, triste, pidiendo posada. Un esperma para un huevo. Madre, sólo hay uno. Ya se enredó en sus raíces el Cristobalito, ya ni quién lo salve de su suerte, ya se encontró su destino, ya déjenlo hablar oir saber; ahí está él, no tuvo tiempo de montar a su caballo.

Vas a ver, Angelito, le dijo mi mamá a mi papá cuando los dos se separaron y él le lamió los codos mientras yo pugnaba por alojarme singular y triunfante en el útero de Angeles mi madre, quien le repitió a mi papá vas a ver cómo si nace cuando debe, cuando tú quieres que nazca, yo te lo juro amor que te lo paro a tiempo, te echo a tu hijo al mundo el mero día, cómo no si desde que te conocí no dormí toda la noche de pura felicidad, no importa, te juro que te doy un hijo hombre porque así dice el concurso, ni modo, ya no pido que sea niña, no Isabel sino Cristóbal, con tal de que me sigas diciendo a la oreja lo que siempre me has dicho amor:

—En México todo el problema es la actitud ante los hombres con poder y antes las mujeres sin poder.

—Regresa.

—Siempre he estado aquí.

—Ven.

—Te esperaba.

Los dos aquí sobre la arena en el calderón acapulqueño donde la vida es sueño, contentos, país de hombres tristes pero de niños alegres pero antes de que no haya tiempo para la felicidad pero en México donde nos tiene que ir mal pero ahora nomás tú y yo tomados de la mano, desnudos, exhaustos, bocarriba, con los ojos cerrados para defendernos del sol pero con mi aureola derramada sobre la arena como un sol desgranado y del cielo llueve, el sol se oscurece tantito, las alas del moscardón nos cubren y desde arriba nos llueve, nos llueven, mariposas, pétalos, plumas, nubes tropicales?

Qué va.

—Mira, dijo mi padre, viene de allá arriba.

—Huele, dijo mi madre, es caca.

Encima de sus cabezas pasaron volando un par de nalgas como dos alas temblorosas de un incierto murciélago, blanco y blando, drenado de sangre por los vampiros del sol: un hombre iba volando arrastrado a lo largo y ancho del cielo mexicano como una reata —POR MI ESPIRITU HABLARA MI— colgando desde un paracaídas de rayas naranja y azul, jalado por una cuerda y la lancha apresurada, rugiente, que mantenía flotando en el aire espeso a nuestro tío Homero Fagoaga (60), no tuvo tiempo de montar a su caballo, las guerrillas guerrerenses se le echaron de a montón, sólo su guayabera amarilla y sus posaderas desnudas chorreando venganzas de Xocoyotzin, carterizado y pataleando, lleno de *malaise*, contra el aire, acicateando con un látigo imaginario a la lancha que se alejaba de Pichilinque y el viejo aterrado huyendo, diarreico del susto, seguido de un anuncio fabricado de nubes

WELCOME TO SUNNY ACAPULCO

Homer, oh mére, oh mar, oh madre, oh mer, oh merde origen de los dioses: talassa, talassa.

Ahora qué vas a hacer?

—"I'll go in a while, to the River Nile".

—Diviértete.

—Mañana es otro día.

—¿Cuándo? ¿Qué clase de día?

—El niño tiene que nacer, ¿me entiendes?

—Pero está tan solito. Nueve meses solo. ¿Cón quién se entenderá

—Con sus mercedes benz.

—¿A saber?

—Elector, nomás, elector.

BIENVENIDO A LA VIDA, CRISTOBAL PALOMAR •

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JUAN LISCANO

ESCRITURA

En los linderos de la selva
cultivamos la parcela de un mismo fruto.
Lo nombramos en distintos tonos
llenando el espacio que nos rodea.
Impenetrable, la masa terrífica de árboles
niega cualquier horizonte.
Queda el techo tan ajeno y remoto del cielo.
— Si apenas hablas. Si apenas escribes.
— Aprendí algunas palabras solamente.
— Y las repites: ecos, sinónimos, recurrencias.
— Ciertas abundancias me son negadas.
Escarbamos entonces el suelo cansado,
sembramos la misma semilla,
esperamos la misma cosecha,
alternativamente amenazada
por lluvias o sequías,
el eco y el silencio se complementan.

Así se da la parca fertilidad
de un habla sin sorpresa:
esta costumbre opaca de escribir.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

H. R. TREVOR ROPER

HISTORIA E IMAGINACION

Traducción de Aurelio Asiain

H. R. Trevor-Roper (1914), Master of Peterhouse, Cambridge, no es sólo el autor de *The Last Days of Hitler, Hermit of Peking, The Rise of Christian Europe, Renaissance Essayss,* y el crítico, tan implacable como elegante, de la revista *Encounter;* sus célebres polémicas con historiadores como Arnold Toynbee, A. J. P. Taylor y E. H. Carr, verdaderas vindicaciones de la razón humana, tampoco agotan su compleja personalidad. Historiador preciso y fervoroso, es también, y quizá esencialmente, un filósofo de la historia; un filósofo sin inclinaciones metafísicas y que descree, felizmente, de las grandes explicaciones, las teorías absolutas y los determinismos históricos. La existencia de la libertad y la necesidad de la imaginación son dos de sus convicciones fundamentales.

¿Qué se dice en un discurso de despedida, además de la despedida final? Me despido ahora, no de mi materia ni, espero, de Oxford o de ustedes sino de mi cátedra. Debería, quizá, agregar un epílogo, llamémoslo así, al discurso inaugural que pronuncié aquí hace veintitrés años. Hablé en aquella ocasión de la necesidad de la historia, aun de la historia profesional, en la educación del lego. He decidido referirme ahora a otro aspecto no profesional del estudio de la historia. Originalmente, mientras lo escribía, había titulado a mi discurso "Historia y libre albedrío": un título que quizá les parezca más apropiado para lo que voy a decir. Pero el libre albedrío, la elección de opciones, está en quienes participan en la historia. La función del historiador consiste en discernir esas opciones; y ésa es, indudablemente, la función de la imaginación. De ahí el título de mi discurso: "Historia e imaginación".

Una exposición como ésta es necesariamente algo subjetiva. Se me perdonará entonces, sobre todo en estas circunstancias, cierto espíritu autobiográfico. Nuestra visión de la historia proviene del enfrentamiento de la experiencia con la lectura y de la lectura con la experiencia, y una y otra son personales. La objetividad de la ciencia tiene su parte en el estudio de la historia, pero es una parte secundaria. El corazón de nuestra materia no está en su método sino en su móvil, no en la técnica sino en el historiador.

Hay, desde luego, gente que cree que la historia misma es una ciencia objetiva. La ven, supongo, como una técnica de estudio que se refina paulatinamente, hasta reconstruir el pasado con precisión matemática y objetividad absoluta. No creo, de todos modos, que muchos historiadores se sumen hoy a esta creencia. Es mucho lo que le debemos a los técnicos de la historia, de los filólogos del Renacimiento a los críticos-fuente del siglo XIX. Gracias a ellos nos hemos acercado a los grandes problemas de la reconstrucción histórica de una manera más exacta y útil que la de nuestros predecesores. Lo cual, sin embargo, no nos hace mejores historiadores. Incluso los historiadores más objetivos, no tardamos en comprenderlo, estaban presos, aunque no lo supieran, y no podían saberlo, en una filosofía condicionada por la experiencia subjetiva. Hasta las computadoras necesitan un programa. No existen las teorías objetivas, ni los instrumentos perfectos. Es inútil suponer que podremos construirlos en la quietud de un monasterio o en un comité (por lo demás, ¿ha salido alguno de un comité?). Las ideas y el conocimiento práctico reciben la influencia del mundo exterior, influencia que varía de generación en generación, de persona en persona, y nunca puede ser exactamente la misma.

Todos tenemos a veces la tentación de hacer la historia más científica de lo que nos parece; quisiéramos verla convertida, ya lejos de sus orígenes en la literatura, el mito y la poesía, en un sistema regular con leyes férreas. Pero al cabo debemos admitir que un método semejante, aunque pueda refinarse, jamás será perfecto. Lo mejoramos continuamente, limitando la intervención de la Fortuna y la libertad humana. Pero si alguna vez logramos eliminarlas ambas a la vez, ¡cuidado! Nos habremos quedado sin hombres. Nuestras asépticas destilaciones serían reemplazadas por un agua más fresca, una historia recién salida de la fuente.

Me pregunto ahora, no sin asombro, por qué me incliné al estudio de la historia —y a un tipo particular de historia—.

* Discurso de despedida leído ante la Universidad de Oxford el 20 de mayo de 1980.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

A veces pienso que se debió, en parte, a una casualidad de mi nacimiento. Me crié en una zona rural de Northumberland del norte, entre los símbolos, o el sedimento, de siglos y siglos de historia: no reliquias muertas, que hubiera que desenterrar científicamente o reconstruir pacientemente, sino visibles, palpables, todavía vivas para la imaginación menos refinada. Hacia el sur estaba la muralla de Adriano, cuya gran extensión, que sube y baja siguiendo el contorno de las colinas y los valles, impresionó tanto a Camden cuando la visitó, hace cerca de cuatro siglos. Es, seguramente, el monumento más grandioso de la bretaña romana. Al norte, las colinas de Cheviot, con sus fortines y sus torres vigías que miran, por sus estrechas hendiduras y con bien justificada suspicacia, hacia los soplones escoceses; y la ciudad de Berwick, finalmente recuperada por Ricardo III (recordémoslo en su honor) y resguardada tras esas espléndidas murallas construidas para la reina Isabel por dos refugiados italianos. En el oeste, deshabitados páramos baldíos nos evitaban tener que pensar en los galeses de Cumbria, tan opuestos psicológicamente a nosotros como las antípodas. Y en el este, esa maravillosa costa de acantilados de dolerita, rocas que lleva la marea y arena, con su cordón de castillos románticos: primero, aún sobre tierras sajonas, las dos atalayas gemelas de Lindisfarne y Bamburgh, que se miran de frente como Sestos y Abidos, sobre el brazo de mar que las separa; luego, más al sur, la ruinosa fortaleza medieval de Dunstanburgh, que según Malory podría ser la *Joyous Garde* de Arturo, y la de Warkworth, que corresponde todavía a la descripción de Shakespeare:

this worm-eaten hold of ragged stone
(carcomida prisión de áspera roca)

En esa región —una isla, más bien, limitada por la colina, el monte, la muralla, el páramo y el mar— descansan, visibles para el ojo de la imaginación, capa tras capa de historia inglesa. Quizá no es una casualidad, pienso ahora, que esa región tan poco populosa haya sido, o llegado a ser, la casa de tantos historiadores: Trevelyans y Wallington, herederos y continuadores conscientes de Maculay, tío de uno y tío abuelo del otro, respectivamente; los dos Hodgkins, historiadores de Italia y sus invasores y de la Inglaterra anglosajona; Mandell Craighton, que escribió su historia de los Papas en la vicaría de Embleton; mi predecesor, Sir Maurice Powicke, que nació en Alnwick, y Dame Verónica Wedgwood, de Newcastle; mi vecino, Sir Steven Runciman, de Doxford.

No es, por supuesto, una razón muy intelectual para estudiar historia. Quizá sea además demasiado provinciana. Pero en algún lado hay que comenzar, y puede no ser tan malo comenzar con la imaginación. Es algo que siempre puede corregirse; por el contrario, si comenzáramos por corregirnos corremos el riesgo de acabar en el Tedio. ¿Cuándo me corregí? Me gustaría decir que cuando leí la historia de la escuela de Oxford, pero no estoy muy seguro de que sea verdad. En el mejor de los casos, lo será sólo parcialmente.

Fue durante mi segundo año en Oxford, mientras leía el tedioso e inexpresivo poema épico griego de Nonnus, cuando decidí cambiar los clásicos por la historia. Ya he leído, me dije, toda la literatura clásica que valía la pena leer, y mucha que no valía. ¿Para qué raspar el fondo del barril? Nonnus, me pareció, estaba muy cerca del fondo. Decidí, entonces, que a partir de ese momento los clásicos serían mi descanso, y la historia, para la cual no había fondo ni fin, mi forma de ganarme la vida. Los preceptores de la Iglesia de Cristo eran entonces muy tolerantes, como sin duda siguen siéndolo. No hubo discusión, objeción ni reconvención alguna; me cambié, pues, a la Historia Moderna. Mi forma de leer, que era la de un aficionado, se volvió o empezó a volverse profesional. Muy poco tiempo después descubrí que la historia no era un arte sino una ciencia.

Había entónces en mi universidad un preceptor joven, ahora ennoblecido ex político, que estaba decidido a reformar y modernizar lo que consideraba una enseñanza de la historia algo tradicional y pasada de moda. En mi primer período como estudiante de historia me invitó, junto con mis condiscípulos, a sus oficinas para hablarnos de la filosofía marxista de la historia, que había abrazado con evidente devoción. Nos explicó que teóricamente era posible descubrir las leyes objetivas del cambio histórico, y que la forma de probarlas, una vez descubiertas, era ver si capacitaban a alguien para predecir la siguiente etapa del proceso histórico. La interpretación marxista, nos aseguró, había pasado la prueba: desde la época del propio Marx había predicho el curso de los acontecimientos con sorprendente exactitud. Se podía, por lo tanto, considerarla ahora científicamente válida. Como dijo otro escritor marxista, de la escuela de Balliol: una vez aceptado, "todo cae pronto por su propio peso". No fue, sin duda, lo único que dijo nuestro preceptor; fue lo que más me impresionó. El vasto teatro de la historia, antes tan indeterminado, tan informe, tan misterioso, tenía ahora, por lo visto, una hermosa regularidad mecánica: la ciencia moderna nos había proporcionado una llave maestra que, con un agradable *clic*, haría girar todas sus cerraduras, abriría todas sus cámaras oscuras y revelaría todos sus movimientos secretos. Era muy emocionante. Por desgracia, apenas traté de utilizar la llave me encontré con algunas dificultades. Dificultades que no radicaban en la historia del pasado, esa débil sustancia que no ofrece resistencia y es maleable a voluntad, sino en la experiencia del presente, que no es maleable.

Creo que los historiadores de todas las épocas, con excepción de los que se ocupan exclusivamente de la antigüedad, ven la historia con los acontecimientos del presente como trasfondo —un trasfondo decisivo. Recurren a ella para explicar los problemas de su propio tiempo, para dar a esos problemas un contexto filosófico, un *continuum* en el cual pueden reducirse adecuadamente y, quizá, hacerse inteligibles. Los historiadores del Renacimiento italiano quisieron dar cuenta de las revoluciones que destruyeron a su mundo en el momento de su máximo esplendor; los de la Ilustración, descubrir los mecanismos del progreso. En el siglo XIX, los historiadores ingleses buscaron en la historia los orígenes de nuestro poder institucional, mientras que los alemanes entendieron que este poder explicaba la derrota de Napoleón y la unificación de Alemania durante la monarquía prusiana: una opinión no aceptada del todo por los franceses.

¿Y cuál era, nos preguntábamos entonces, el gran problema de los treinta? Era, por supuesto, el ascenso repentino y aparentemente inevitable de dictaduras agresivas en un mundo al que, siempre lo habíamos dicho, la democracia

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

había puesto a salvo con la victoria de 1918. ¡Qué irreales parecen hoy aquellas viejas promesas! En Italia, Mussolini había creado una nueva forma de poder y se disponía a fundar un nuevo Imperio Romano en el Mediterráneo y en Africa. En Alemania, Hitler había terminado con la democracia y amenazaba con reordenar Europa por la fuerza. El imperialismo japonés conquistaba China. Estos enérgicos nuevos dictadores hicieron la paz en la política del mundo. No porque aborrecieran la guerra: ya entonces instigaban a la guerra civil en España. Una guerra civil en la que ellos serían los vencedores, y que nos pareció el preludio, el ensayo general, de una guerra todavía más grande, que, dados la indiferencia y el pacifismo de Occidente, también ellos podrían ganar.

Todos sabemos cómo obsesionó este problema a aquella generación de estudiantes, y cómo, en los arrogantes cónclaves solipsistas de ciertas universidades de Cambridge, hizo que incluso jóvenes inteligentes adoptaran las posiciones más absurdas, rindiéndose, *perinde ac cadavera,* al comunismo soviético, la única fuerza que podía garantizarle un futuro libre al mundo. Conclusiones tan viles no se esgrimieron en Oxford. En mi caso, uno de los resultados fue que encontré difícil de aceptar la autoridad de la ciencia histórica marxista.

¿Había anunciado Marx, o cualquier chismoso marxista, la aparición del fascismo? La respuesta era: No. Todo lo que podía decirse era que, al aparecer el fascismo, los profetas se habían apresurado a poner al día sus profecías, para explicar que el fascismo no era sino el último estadio del imperialismo. Así como los profetas milenaristas del siglo XVII se encontraron con ciertas objeciones inconvenientes a sus predicciones científicas al explicar que el Anticristo debe andar suelto y tener su última oportunidad de obrar libremente antes que el reino de Cristo y sus santos pueda comenzar, así los modernos pensadores marxistas dejaron de lado a Hitler y a Mussolini, fenómenos efímeros, demasiado insignificantes para ser mencionados por las prensas oficiales: burbujas que salen a la superficie sólo para estallar y disolverse de nuevo en la majestuosa corriente de la historia, que avanza por un cauce predeterminado. Esa había sido siempre, por supuesto, la doctrina oficial del partido comunista ruso. En 1933 Moscú había instruido a los comunistas alemanes para que no perdieran el tiempo enfrentándose a los nazis, que estaban destinados a fracasar, y reservaran su coraje para usarlo contra los más peligrosos, "los socialfascistas" —es decir: los socialdemócratas—. Naturalmente, el análisis independiente de los objetivos intelectuales marxistas de Occidente tomó por verdadera esta misma doctrina.

En 1939 la esperada Segunda Guerra Mundial estaba cerca. Y mientras más se acercaba, más se debilitaban esos tranquilizadores razonamientos. La Rusia comunista, lejos de resultar el único oponente de la Alemania nazi, no tardó en convertirse en su aliada y asegurarse así un triunfo inmediato. Para 1940, gracias a la cooperación de Stalin, Hitler era el amo de Europa; el siguiente año un accidente —sí, un accidente— hubiera bastado para ponerlo en cualquier momento en condiciones de conquistar el mundo. El fascismo, esa burbuja sin importancia, habría hecho que la majestuosa corriente de la historia tomara un cauce completamente nuevo. De esa época proviene la firme convicción que sostengo como historiador: la creencia en el libre albedrío histórico.

Se me dirá que he dado por supuestas algunas cuestiones. Permítanme, entonces, que sea un poco más explícito. Objetivamente, en 1940 Hitler había ganado la guerra en Occidente, y la negativa británica a aceptar la derrota era ilógica, carente de realismo y absurda. Habría bastado que Gran Bretaña lo reconociera y abandonara la batalla, para que Hitler quedara en la posición que tenía Bismarck en 1866. Derrotados sus otros enemigos, habría estado en libertad de concentrar sus fuerzas contra el último y, tras derrotarlo en una tercera *Blitzkrieg,* establecer su nuevo imperio. Difícilmente puede negarse que, en tales circunstancias, habría derrotado a Rusia. Estuvo, en realidad, muy cerca de lograrlo. "Todo lo que Lenin y nosotros hemos estado tratando de construir se ha perdido", exclamó Stalin cuando su gobierno evacuó Moscú, que parecía condenado a caer ante esa primera invasión aniquiladora. Una victoria final alemana en Occidente, si eso hubiera ocurrido, habría sido toda la diferencia.

Y qué fácil habría sido que, ese año, un mero accidente decidiera la victoria de los alemanes en Occidente. Se me ocurren cuando menos cuatro posibles accidentes, cada uno de los cuales podría haber producido ese efecto. Primero, nadie podía suponer razonablemente que, en el preciso momento en que Francia caía, habría en la Gran Bretaña un estadista capaz de unir a todos los partidos y al pueblo en la voluntad y la fe para continuar lo que fácilmente hubiera podido describirse como una batalla sin sentido. No siempre hacen las crisis aparecer al hombre adecuado: los momentos de decisión vital pasan rápidamente y, en un periodo de confusión, la capacidad de acción puede perderse sin remedio. De la misma manera, nadie hubiera podido predecir que, en ese momento histórico, tendríamos el servicio de inteligencia vital —el "Ultrasecreto"—, que, directa o indirectamente, nos aseguraría la victoria aérea en toda la Gran Bretaña. En tercer lugar, no era razonable suponer o siquiera esperar que el general Franco, al que después de todo habían puesto en el poder nuestros enemigos, resistiera la tentación a la que Mussolini había cedido tan fácilmente y se negara a precipitarse sobre la ayuda del aparente vencedor. Si Franco hubiera consentido en permitir un ataque a Gibraltar, ese ataque —como lo demostraban las experiencias de Creta y Singapur— probablemente habría tenido éxito. El Mediterráneo se habría cerrado entonces para la Gran Bretaña y todo un escenario potencial de guerra y victoria futuras se habría aislado. Por último: nadie hubiera podido adivinar que Mussolini tenía en mente destruir los planes de Hitler para invadir Rusia con la sorpresiva invasión de Grecia.

De no ocurrir cualquiera de estas circunstancias, creo, toda la historia de la guerra habría cambiado. ¿Habría Japón atacado cruelmente Pearl Harbor, cuando la derrotada Gran Bretaña y Rusia ofrecían una víctima indefensa? ¿Habrían intervenido los Estados Unidos en Europa, cuando aún no se retiraban las tropas de ocupación, para salvar a la Rusia comunista? ¿No habría sido más probable que el sueño de Hitler se cumpliera? ¿Que el imperio alemán se hubiera establecido y dominado Europa y parte de Asia? ¿Que, en palabras de Hitler, la era alemana del mundo hubiera comenzado?

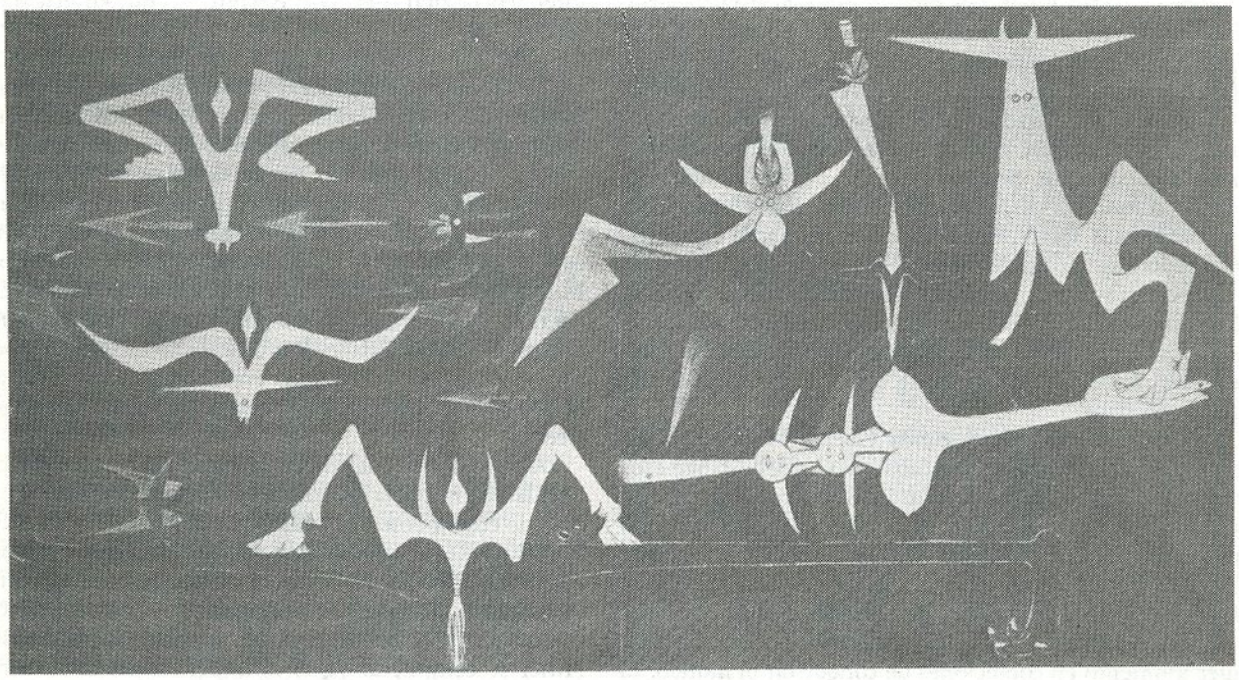
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Habría, desde luego, mucho que matizar; pero no tiene importancia para lo que quiero decir: sencillamente, que la configuración política del mundo no es lógicamente deducible, en ninguna época, a partir de la historia previa; que los accidentes humanos vuelven imposible la historia "científica", y, sobre todo (aunque no es precisamente el tema de la discusión), que es ridículo que cualquier ciencia tenga que echar mano de recursos desesperados para "salvar los fenómenos". Porque sin duda es un gesto de desesperación descartar por efímero un movimiento que, con un leve golpe de suerte, habría dominado la historia de toda una época.

Y no sólo la historia: también la historiografía. El éxito llama al éxito, y si Hitler hubiera fundado su imperio —ese terrible imperio cuya descripción hizo en sus *Conversaciones*— no es difícil imaginar cómo lo habrían tratado los historiadores posteriores. Los historiadores, en general, son grandes aduladores del poder. Hitler no fue más insensible ni menos inteligente que Lenin o Stalin, a los que sin embargo no les faltó nunca, puesto que triunfaron, quien los apoyara históricamente. Si Hitler hubiera ganado su última apuesta, como la ganó Bismarck, ¿figuraría del mismo modo en los libros de texto? ¿No aparecería ahora como el fundador del último y más grande Reich alemán, como el estadista genial que realizó (a cierto precio, sin duda, pero en política siempre debe pagarse alguno: la grandeza no se gana sólo con la virtud, o quizá no completamente) la ambición de un siglo, el destino histórico de una nación? ¿No lo aclamarían por haber restaurado, sobre una base más amplia y duradera, y con los mismos métodos (por ello doblemente consagrados), el imperio que Bismarck había fundado y al que luego —por un mal cálculo, no un error fundamental— había dejado languidecer? Y, en rigor, sigue siendo la misma persona que sólo porque fue derrotado por un escaso margen, ha sido desechado por varias generaciones de respetables historiadores como un mero "dictador charlatán", un insensato, un aventurero apátrida, sin otra idea que la conquista del poder personal.

Tampoco fue una reputación personal lo único transformado por ese escaso margen. En su caída, Hitler arrastró además a Bismarck. La obra de Bismarck, que parecía tan sólida a finales del siglo, se ve mucho más frágil después de 1945. Con Bismarck, además, se fue a pique la característica filosofía de la historia elaborada en la Alemania del siglo XIX, a la que sus obras habían consolidado y que fue hasta nuestros días la ortodoxia en las escuelas alemanas.

¡Qué liberadora filosofía fue ésa cuando se expresó por primera vez, recién nacida de la inspiración de Herder y Goethe, cuando las sombras de la ilustración se desvanecían ya en la primera aurora dorada del Romanticismo: ¡una filosofía que le devolvió la autonomía al pasado y nos dio nuestro concepto cabal de la cultura! A lo largo de un siglo, esta filosofía dominó toda la reflexión sobre la historia. Fuera de Alemania —en Suiza, en Rumania— sirvió de inspiración a algunos de los más grandes historiadores. Pero en Alemania, donde el poder del Estado se arrogó los derechos de la cultura y donde más tarde una raza se hizo cargo de los derechos ya usurpados por el Estado, fue transformándose gradualmente; y aún en 1939, puesto que se mantenía fiel a su antiguo fundamento, seguía avanzando, y



Rumor de la tierra, 1950

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

no sólo debido a vulgares propagandistas, sino a los más grandes y más refinados historiadores alemanes, que habrían de celebrar en la guerra victoriosa de Hitler la consumación de una misión histórica y de su propia filosofía de la historia. Si Hitler hubiera ganado la guerra, ¿podríamos dudar de que esa filosofía, que es hoy letra muerta, habría cobrado nuevas fuerzas, se habría convertido en la doctrina del continente?

No dudaría, entonces, en decir que entre 1940 y 1941 un simple accidente, que muy fácilmente pudiera haber ocurrido, no sólo habría revertido el final de la guerra y transformado, en consecuencia, la faz del mundo, sino que habría impuesto además una nueva síntesis de ideas y de poder, creando un nuevo contexto lo mismo para la política que para el pensamiento. Dicha síntesis, una vez creada, podría haber durado generaciones enteras, como lo ha hecho la síntesis comunista que, a su vez, y por el mismo accidente, habría sufrido el destino del nazismo: habría sido desmantelada totalmente, para no ser jamás reconstruida en la misma forma. Esta reflexión, muy simple, no puede sino afectar nuestras ideas acerca del proceso histórico.

Cuando Pascal escribió que si la nariz de Cleopatra hubiera sido un poco más larga la faz de la tierra habría cambiado, estaba cayendo en una retórica sin fundamento, que cualquier historiador riguroso debería deplorar. Con todo, no puedo sino pensar que si el 23 de octubre de 1940, en Hendaya, el general Franco hubiera sustituido efectivamente un monosílabo por otro —si en lugar de *no* hubiera dicho *sí*— nuestro mundo sería del todo diferente: el presente, el pasado y el futuro habrían cambiado por igual. Pero una vez que hubiera cambiado, nadie se habría demorado en ese pequeño episodio. La victoria de los alemanes se habría atribuido, así, no a dichas causas sin importancia, sino a la necesidad histórica.

Después de 1945, por supuesto, las viejas doctrinas se restablecieron. Una vez que Hitler hubo perdido la guerra, se dijo que nunca hubiera podido ganarla. Había cometido la insensatez de desafiar a las grandes potencias del futuro. Había intentado detener el progreso de la humanidad y desviar el curso de la historia mundial. Era, evidentemente, un lunático condenado al fracaso. La historia mundial, que es lo que más tarde sabemos de lo ocurrido, tiene siempre, por definición, la última palabra.

Esta doctrina restaurada fue expresada, en una forma artificiosa y lapidaria, por un distinguido historiador: el señor E.H. Carr, en una serie de conferencias pronunciadas en Cambridge en 1961 y publicadas, ese mismo año, con el título *¿Qué es la historia?* Según Carr, la historia es el registro de lo que la gente hizo, no de lo que dejó de hacer. Se refirió con cierto desdén a quienes se interesan por los callejones sin salida y los "podría haber sido" de la historia. Que esto no es una simple *boutade,* lo muestra la misma obra de Carr, en la que la doctrina del progreso, y su identificación con la causa de veras triunfante, están elegantemente expuestas. Vemos a Napoleón arrastrar "los milenarios despojos del feudalismo", y a los infortunadas rivales de Lenin destinados ignominiosamente al basurero de la historia. "El único camino digno para el historiador", dice provocativamente Carr, "es escribir como si lo que pasó hubiera estado de hecho obligado a pasar, y como si su deber consistiera simplemente en explicar qué pasó y por qué". Quienes se entretienen en "juegos de salón" con los "podría haber sido" de la historia no pueden, piensa Carr, ser historiadores serios o siquiera hombres honestos. Pueden pensar que están interesados en la verdad, pero en realidad están buscando compensar desilusiones o fracasos personales. Ellos mismos están ya, en verdad, en el basurero de la historia, y el basurero nos llama al basurero con voz débil y lastimosa. Así pues, no perdamos el tiempo: no forcemos nuestros oídos para captar esas lánguidas voces desfallecientes, que se ahogan en lágrimas y entre la basura. Pero Carr es aún más lacónico: "librémonos de una vez por todas de estos arenques ahumados".

Ninguna frase, creo, fue más un agravio para mis propias creencias que la frase sobre los "pudo haber sido" de la historia. Estoy de acuerdo, por supuesto, en que algunas especulaciones históricas son inútiles y en que algunas pueden reflejar una nostalgia personal. Pero en cualquier momento dado de la historia hay alternativas reales, y descontarlas como irreales porque no se cumplieron —en palabras de Carr: porque fueron "clausuradas por el *fait accompli*"— es sacar a la realidad de la situación. ¿Cómo podemos "*explicar* lo que ocurrió, y el *por qué*", si sólo miramos lo que ocurrió y no consideramos nunca las alternativas, la configuración de todas las fuerzas que intervinieron para crear el acontecimiento?

Tomemos el caso de las revoluciones. Todos conocemos las revoluciones que ha habido. ¿Cómo hemos de "explicarlas", sin embargo, si no podemos compararlas con las que no ha habido —es decir, con esos momentos de la historia en que hubo circunstancias y fuerzas similares y, aún así, no estalló la revolución? Sostener que "lo que ocurrió tenía que ocurrir" es dar por supuesta la razón por la cual ocurrió y, de golpe, privar a la historia tanto de sus lecciones como de su vida.

En 1646 el Parlamento inglés había ganado la guerra contra Carlos I. El poeta republicano Tom May, al que el Parlamento acababa de nombrar su historiador oficial, expresó una opinión que muchos historiadores han repetido después: la revolución había estado siempre obligada a ocurrir. Había estado gestándose, escribió, desde los últimos años de la reina Isabel y era claramente perceptible, en el fondo, bajo la paz aparente de la época de Carlos I. Los elegantes ideólogos puritanos, que ya entonces habían entrado en el juego, confirmaron esta opinión. Invocando las matemáticas místicas de la ciudad celestial, declararon que las contiendas políticas de Inglaterra habían sido anunciadas veladamente por los profetas de Israel, y que el resultado de la batalla de Marston Moor —una maldita cosa tremendamente reñida, en opinión de los participantes— podía leerse en los misterios del Libro de Daniel y en el Apocalipsis. Pero un historiador más grande que Tom May pensaba de manera diferente. "No soy", escribió el monárquico Clarendon, "tan perspicaz como los que han visto maquinarse esta rebelión desde la muerte de la reina Isabel, y quizá incluso desde antes", e insistió en que en muchos momentos, sobre todo en 1641, los políticos podrían haber evitado "esta rebelión innecesaria", si hubieran actuado con prudencia. Quizá estaba en lo correcto. ¿Tenemos derecho a negar esa posibilidad, cuando han pasado tres siglos? Y entonces, quizá, el tiempo habría gastado esas fantasías milenaristas, que permanecerían enterradas en la obsoleta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

subcultura de los fundamentalistas puritanos que miraron hacia atrás hasta que, con el paso de una generación, cayeron sin ser notadas, como tantas otras disparatadas fantasías, en el siempre abierto basurero de la historia.

¿Habría podido evitarse la revolución en Inglaterra en aquellos años, como se evitó después de 1840 —cuando no ocurrió? ¿Estaban Carlos I y Jaime II destinados a fracasar? ¿Habría podido un rey más juicioso que ellos conservar o restaurar la monarquía autoritaria en Inglaterra, como se hizo en tantos otros países de Europa? Sus contemporáneos pensaron que podían hacerlo; ¿por qué habríamos de negarlo nosotros? Entre 1630 y 1640 Inglaterra llegó a acostumbrarse a un régimen conciliar. Algo que sin duda no le gustó a los viejos parlamentarios: tampoco le había gustado a los Estados Germánicos el nuevo gobierno centralizado en Bavaria y Austria. Pero una nueva generación aceptó el cambio. Según Brunton y Pennington, en 1640 los oponentes de Carlos I eran, en promedio, once años más viejos que los miembros monárquicos del Parlamento. Pocos años más tarde, la balanza se habría inclinado definitivamente. Con lo cual, ya que el poder es un imán como ningún otro, ¿no podrían haberse adaptado a él y a su nueva configuración los líderes de la sociedad?

Algo parecido ocurrió poco después de 1680. Para entonces, la monarquía autoritaria, sólidamente basada en la alianza entre el campo, la ciudad y la iglesia, parecía casi un hecho. Si Jaime II hubiera puesto, como hizo su hermano, a la política por encima de la religión —si no hubiera roto caprichosamente el pacto entre la Iglesia y los hacendados— probablemente la "reacción de los Estuardo" no habría cobrado importancia, ni habría echado raíces. ¿No habrían vuelto entonces los ilustres Whig de Inglaterra, como los ilustres hugonotes de Francia, a adorar el sol naciente? En lugar de una "ascendencia Whig" hubiéramos tenido un "despotismo ilustrado", y los historiadores explicarían que también eso era inevitable.

Si queremos estudiar la historia como una materia viva y no sólo como un colorido desfile, una crónica de la antigüedad o un dogmático sumario, no debemos perdernos de ningún modo en especulaciones estériles, pero debemos darle su lugar a la imaginación. La historia no es únicamente lo que ocurrió: es lo que ocurrió en el contexto de lo que pudo haber ocurrido. Hay que tener en cuenta, entonces, como un elemento indispensable, las alternativas, los "podría haber sido". Puede que ahora estén en el basurero; ahí mismo han ido a parar, sin embargo, quienes los desecharon. Por lo demás, ¿quién puede decir con seguridad cuáles se quedarán fuera del juego? Después de lavarse las manos, Pilatos creyó seguramente que cierto episodio había sido "cerrado por el *fait accompli*"; pasarían tres siglos antes de que los romanos cultos reconocieran que había sido él, y no Jesús, quien había perdido la partida.

Es un error confundir los hechos con las causas y suponer que el historiador puede explicarlo todo limitando su interés a "lo que ocurrió". ¿Por qué tendríamos que suponer que todas las respuestas están contenidas en los hechos? Hay hechos que no son causas, y causas que no son hechos. Las ideas y los mitos son fuerzas poderosas de la historia. También son meros estados de ánimo: los hechos objetivos pueden ser los mismos en dos coyunturas históricas, pero diferente la atmósfera moral. Hay, entonces, esas "ocasiones perdidas": coyunturas históricas en las que las grandes aspiraciones parecen a punto de realizarse, sólo para ser sorprendidas —quizá no inevitablemente, quizá por un accidente o una tontería de los hombres— por una realidad muy distinta. Pienso en ese verano de 1641 en Inglaterra, cuando parecía haberse llegado a un acuerdo, a la base de una nueva reforma pacífica: cuando John Milton y Stephen Marshall saludaron "el verdadero jubileo y resurrección del Estado"; pienso, también, en el comienzo de la Revolución Francesa, cuando Wordsworth pensó que estar vivo era una dicha; y en ese momento de la historia de los Países Bajos, después de la pacificación de Ghent, que tan brillantemente ha reconstruido Frances Yates. Todas esas ocasiones de esperanza estaban perdidas: pero ¿estaban necesariamente perdidas? ¿No hay otras semejantes que se hayan ganado? Ignorar tales ocasiones perdidas, borrarlas impacientemente del libro de la historia como si simplemente no hubieran ocurrido, es no sólo un error, sino un error craso. Un error porque, aun cuando se frustraron, explican los motivos de los personajes de la historia y encierran una lección histórica; un error craso; además, porque hay en ellos una realidad más profunda: habría que ser insensibles y filisteos para ignorarla. Aunque políticamente estériles, han contribuido, más que cualquier simple hecho, al arte y a la literatura, que son el depósito siempre valioso de la historia del pasado.

Sólo si nos colocamos ante las opciones del pasado como ante las del presente; sólo si vivimos por un momento como vivía el hombre de la época, en su contexto todavía cambiante y entre sus problemas todavía no resueltos; si vemos que se nos vienen encima esos problemas, así como los recordamos cuando han pasado, sólo entonces podremos sacar lecciones provechosas de la historia. Eso quería decir la famosa frase de Ranke —el joven Ranke, aún no corrompido por el determinismo filosófico de Berlín—, que ha sido tantas veces citada, y casi siempre mal empleada: *Wie es eigentlich gewesen.*

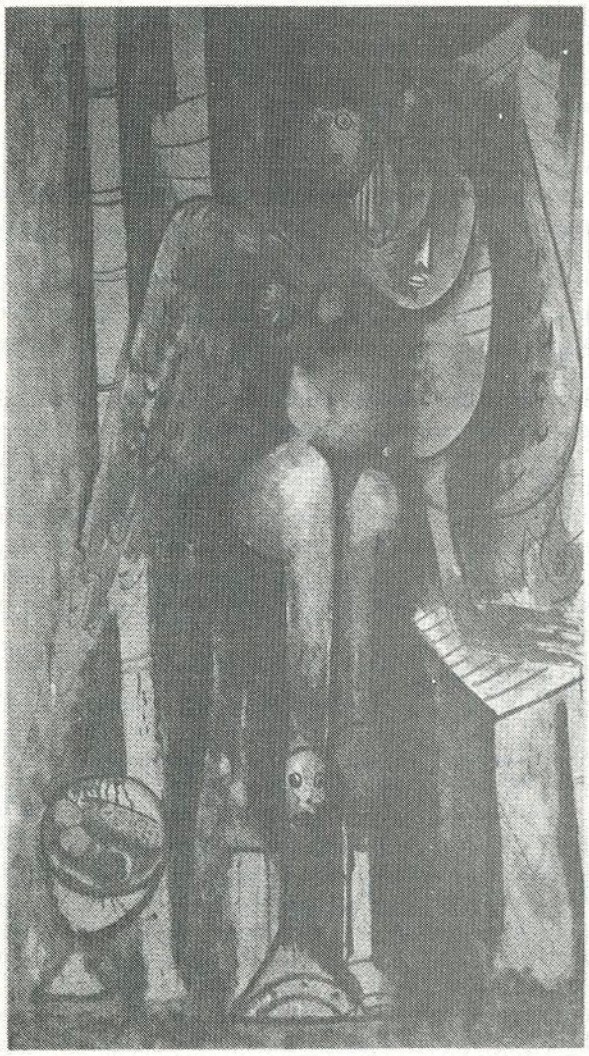
Es necesario un esfuerzo de la imaginación para restituir al pasado sus incertidumbres perdidas, para volver a abrir, así sea por un instante, las puertas que el *fait accompli* había cerrado. Pero es sin duda un esfuerzo necesario si queremos ver la historia como algo real y no simplemente como un útil esquema. Pues ¡cuántas veces se ha burlado la historia de sus "científicos" profetas! ¡Cuántas veces su curso verdadero se ha derivado no de los acontecimientos patentes sino de fuentes ocultas, inadvertidas! Para quienes sostienen que el curso de la historia puede predecirse, y no sólo en la forma más general y condicionada, me gustaría plantear una pregunta muy sencilla. Que se imaginen en algún momento de su vida, no muy lejano, del que aún conserven memoria, y digan honestamente si entonces hubieran podido predecir lo que de hecho sucedió: los acontecimientos de su propia vida, su propia experiencia.

Tomemos como punto de referencia el año de 1945. En 1945 cualquiera podría haber predicho la rivalidad de las dos superpotencias: los Estados Unidos y Rusia. La habían previsto, después de todo, Tocqueville y otros cien años antes. Pero ¿quién hubiera predicho que Alemania seguiría dividida treintaicinco años después de su derrota?, ¿que Berlín seguiría siendo una isla dividida, en un mar comunista?, ¿que habría una base rusa frente a las costas de Florida?, ¿y que países enteros de Africa serían conquistados por el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ejército de esa isla del Caribe?

O, para ir un poco más lejos, tomemos el año de 1910. En 1910 cualquiera podría haber predicho una guerra mundial provocada por el poder militar e industrial de los alemanes. Pero ¿podría alguien haber previsto las consecuencias de semejante guerra: el hundimiento de tres grandes imperios, la revolución bolchevique, el ascenso del fascismo? Retrospectivamente, desde luego, podemos leer los signos, seleccionar las pruebas y, con plena satisfacción, predecir lo que visiblemente había ocurrido. Pero ¿quién previó en su momento tales cosas, quién hubiera creído en ellas si las hubieran predicho? Hace un siglo, los geopolíticos podrían haber previsto la prolongada colonización que harían Rusia y los Estados unidos de los territorios deshabitados de Oriente y Occidente; pero ¿quién hubiera podido prever la más sorprendente colonización del Mediterráneo oriental: la creación del Estado de Israel? Puede gustarnos o no, podemos admirarla como la realización de un sueño romántico, una victoria de la fuerza de voluntad del hombre sobre las realidades obstinadas creadas para limitarla, o podemos deplorarla como la última cruzada de Occidente, la más reciente aventura del imperialismo occidental, en busca no de comercio sino de colonias, *Lebenstraum*. Sin duda es en realidad ambas cosas. Pero no podemos negar que es una hazaña histórica extraordinaria. Qué lejos estaban los estadistas británicos que escucharon a sus primeros abogados de preveer las actuales consecuencias: la sustitución de un "hogar nacional" judío por un Estado nacional; la consecuente transformación del Medio Oriente; el incendio de todo el mundo árabe; grandes potencias, incluso superpotencias, obligadas a pagar rescate por los fundamentalistas árabes en Libia y los revoltosos derviches en Irán. Pero, por otra parte, ¿quién hubiera podido prever entonces el terrible holocausto europeo que hizo posible esto?



Mañana verde, 1943

Hace veinte años yo mismo estuve en Irán, y tuve oportunidad de visitar la ciudad sagrada de Qum, el lugar donde nació un mullah chiíta entonces desconocido, el ayatola Jomeini. Un nuevo pozo petrolero se había abierto recientemente cerca de Qum. Fui recibido ahí por el ingeniero encargado, un persa amabilísimo, educado en Occidente, que se alegraba de ese nuevo triunfo del progreso tecnológico. Con un entusiasmo creciente, enumeró los miles de barriles diarios que estaba produciendo entonces su desbordante pozo, y los cientos de miles que pronto produciría. Y, como el joven Macaulay, se vanagloriaba de la nueva sociedad moderna que ya veía crecer alrededor de esto: una torre saludaría a la otra en las colinas persas, y el desierto florecería como los pozos petroleros. En veinte años, dijo con orgullo, habremos creado un nuevo Irán, un nuevo iraní, y todos esos mullahs —y señaló despectivamente hacia la ciudad sagrada— habrán desaparecido: no tendrán nada que hacer aquí y ni siquiera serán imaginables en nuestro maravilloso nuevo mundo. Hoy, los veinte años han pasado. Me pregunto si este amable tecnólogo sigue con vida en Irán. De ser así, debe de estar muy sorprendido.

Pero no tiene de qué avergonzarse. La historia está llena de esas sorpresas, y a nadie sorprende más que a quienes creen haber descubierto su secreto: quienes creen saber, no por intuición sino científicamente, la dirección en que se mueve. Los calvinistas del siglo XVI eran esa clase de hombres. Creían que sabían. Apartándose de las dos ciencias más exactas de su época, las sagradas escrituras y las matemáticas, habían construido un gran sistema de la historia, cuyas operaciones futuras podían calcular. Al iniciarse el siglo XVII, esperaron confiadamente la realización de sus sueños —y, así lo imaginaban, de la voluntad de Dios. ¡No podían haber quedado más decepcionados! En unos cuantos años, su gran síntesis quedó en ruinas: restos de una máquina voladora compleja pero mal fabricada, sus partes aún útiles —relojes, compases y uno que otro instrumento—, robadas, se destinaron a usos doméstico; su poderosa máquina teológica y sus gloriosas alas filosóficas, quemadas y en pedazos, se oxidan en alguna barranca de Bohemia.

Tal es, generalmente, el destino de los grandes sistemas históricos. La Revolución Francesa tomó por sorpresa a los enciclopedistas del siglo XVIII. Los whigs del siglo XIX fueron sorprendidos por el ascenso del socialismo; los marxistas del siglo XX, por el del fascismo. La revolución islámica de nuestros días es, como el desarrollo del Estado de Israel, un fenómeno que podría haberse predicho, y sin duda los libros de texto no tardarán en hacerlo aparecer

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

como la cosa más obvia del mundo. Pero nunca lo predijeron esos historiadores científicos que tan confiadamente esperaron el futuro: habían imaginado insuficientemente el pasado.

¿Quiénes han vislumbrado entonces con mayor claridad el futuro, entre los historiadores? Irónicamente, aquellos que menos han creído en las profecías de la razón: aquellos que, al contemplar la historia del pasado, han reconocido las limitaciones del libre albedrío humano pero poniendo, al mismo tiempo, el mayor cuidado en respetar sus derechos; aquellos, también, que para dar su lugar a la actividad de la imaginación han preferido antes plantear que responder preguntas, antes sorprenderse que "explicar por qué". Eso que hemos llamado "la maravillosa sabiduría de Tucídides" seguirá leyéndose, aunque no ofrezca ningún sistema ni responda ninguna pregunta, mientras las "historias universales" de los grandes filósofos caen una tras otra en el olvido. Gibbon es el único que sobrevive entre los grandes historiadores "filosóficos", y no porque posea una sólida filosofía (que sin duda posee) sino porque su filosofía nunca forzó el paso. No negó nunca el poder del libre albedrío. Y, sobre todo, su imaginación se mantuvo siempre despierta.

Siempre que sus ojos se fijaban en un acontecimiento o una situación histórica, Gibbon dejaba a su pensamiento vagar por lejanos horizontes, imaginando analogías, contrastes, posibilidades, para concebir o corregir una generalización. ¿Se habrían salvado más íntegramente las obras de los clásicos de la antigüedad si en la Edad Media, en lugar de la técnica para trabajar la seda, se hubieran llevado de China a Europa las técnicas de impresión? ¿Deberíamos "temblar ante la idea" de que se hubieran perdido más enteramente si Bizancio hubiera caído antes en poder de los turcos? ¡Qué cerca hubiera estado Roma en el siglo VII, sin el valor de un Papa extraordinario, de caer en el olvido en que se han hundido Tebas, Babilonia y Cartago! ¡Con qué injusticia se ha acusado a los godos —"esos bárbaros inocentes"— de la ruina de la antigüedad! "¡Qué gran momento para los anales de la ciencia", cuando Alejandro rescató los registros astronómicos de Babilonia y, a solicitud de Aristóteles, los envió a los astrónomos de Grecia! ¡Qué justa, la comparación entre los bárbaros lombardos de la Edad Oscurantista y los abogados y clérigos del siglo XVII, por el tratamiento que daban a las brujas! ¡Qué fatales han sido los efectos a largo plazo de la conquista de Rusia por los mongoles, "la marca profunda y acaso indeleble que la servidumbre de dos siglos ha impreso en el carácter de los rusos"! Y cómo resistir la tentación de citar aquí esa visión de lo que habría sido el futuro si la batalla de Poitiers del siglo XVIII se hubiera resuelto de modo diferente: el avance del Islam hasta los límites de Polonia y las tierras altas de Escocia. "El Rhin no es más infranqueable que el Nilo y el Eufrates, y la flota árabe podría haber navegado sin librar combate hasta la desembocadura del Támesis. Quizá la interpretación del Corán se enseñaría ahora en las escuelas de Oxford, y la santidad y la verdad de las revelaciones de Mahoma se demostrarían desde sus púlpitos a un pueblo circuncidado". Quizá todavía es posible.

A fin de cuentas, es la imaginación del historiador, no sus estudios o su método (por necesarios que sean), lo que le hará percibir las fuerzas ocultas del cambio. Es eso, supongo, lo que Theodore Momsem quería decir cuando habló del poder adivinatorio del historiador, y eso lo que quería decir Jakob Burckhardt cuando habló de *Ahnung:* la contemplación, la capacidad de "ver el presente que descansa en el pasado". Burckhardt negaba que la historia fuera científica. No reconocía ninguna ordenada *Weltgestchichte,* ningún "plan del mundo". Se negó a hacer profecías como las que hacían sus contemporáneos alemanes. "Nos encantaría saber qué olas nos llevarán por el océano" del futuro inmediato, escribió en 1870, "pero nosotros mismos somos esas olas". Con todo, gracias a que combinaba maravillosamente la imaginación y la comprensión histórica, previó él solo lo que ni Ranke ni Marx ni ningún otro contemporáneo suyo pudo prever: la aparición, en medio de la decadente sociedad de la Europa liberal, del nuevo despotismo industrial del siglo XX y, especialmente, de la Alemania del siglo XX. Hace unos años publiqué un artículo en el que me referí, de pasada, a este contraste. Fui puntualmente criticado por un historiador marxista, quien replicó que Burckhardt había tenido simplemente un golpe de suerte: había dado en el blanco sin que ninguna ciencia lo respaldara y no podía compararse con el "científico" Marx.

Cualquiera que lea los escritos de Burckhardt, y pueda extraer la profunda filosofía que encierran y que sostiene esa convicción profundamente sentida, podrá decir si esa crítica es justa. En suma, no lamento haber hecho que la mayor parte de ustedes leyeran algo de Gibbon y que algunos probaran un poco de Burckhardt.

Tal es, creo, la imaginación de la que las obras y los estudios de historia habrán de requerir siempre. Ejercerla quizá no esté en la medida de nuestras posibilidades; pero aceptar su importancia y reconocerla cuando entra en juego es, creo, esencial si queremos mantener los estudios históricos entre las preocupaciones del hombre, si queremos mantenerlos con vida.

Dichas estas palabras, debo preparar mi partida, con permanente agradecimiento a esta Universidad, a la que debo un periodo bastante largo de mi educación, y a la Facultad que me ha tolerado y mantenido, y contento de saber que la cátedra que hoy dejo no ha sido congelada ni se ha declarado innecesaria, sino que va a ser ocupada por un historiador muy distinguido, que casualmente es además compañero de trabajo, un antiguo alumno y un viejo amigo.

Me da gusto además observar, en el momento de mi partida, un caso de predicción histórica casi burckhardtiana. Hace veintitrés años tuve la mala fortuna de molestar, con un *obiter dictum* histórico, a ese gran defensor de la iglesia católica, el ya fallecido Evelyn Waugh. En el transcurso del debate público que siguió y que llegó a veces a ser algo áspero, ese vigoroso escritor, creyendo que había ganado alguna ventaja sobre mí, lanzó una exclamación de triunfo. "Un curso de honor", escribió, "se ha abierto para Trevor-Roper. Debe cambiar de nombre y buscar una forma de ganarse la vida en Cambridge". Este pequeño episodio se borró de mi memoria mucho tiempo, hasta que hace unas semanas fue evocado, afuera de la librería de Blackwell, por el profesor Momigliano, cuidadoso cronista de historia antigua. Lamento que Waugh no esté vivo para saborear esta pequeña victoria, que gustoso le concedería a quien tanto hizo por nuestra "rica y delicada lengua", el vehículo necesario y el único medio que tenemos para conservar, lo mismo la historia que la imaginación.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JAIME GIL DE BIEDMA

LA IMITACION COMO MEDIACION, O DE MI EDAD MEDIA

Sobre Gabriel Ferrater y algunos poemas míos, a propósito de poesía medieval

Una visita a la cueva de Altamira me privó ayer de las lecciones de dos medievalistas distinguidos, Sylvia Roubaud y Peter Dronke. No pude asistir tampoco a las anteriores intervenciones de dos distinguidos amigos míos, artistas invitados igual que yo, Juan Goytisolo y Fernando Fernán-Gómez, que me hubieran sido muy útiles, de otra manera. Hace muchísimos años que conozco al profesor Francisco Rico, alma naturalmente literaria, y estoy seguro de que al invitarnos a los participantes en este seminario, eruditos y artistas, nos imaginaba a todos discurriendo al modo amebeo sobre literatura medieval y sobre literatura moderna, alternados y concertantes, en melódica y deliciosa anticipación del acorde final de la lección de clausura, grave, rica en matices y brillantemente resolutoria.

Hubiese estado bien ponerme a tono, en cuanto fuera posible, con quienes han cantado al mismo o parecido aire que he de cantar yo.

Voy a tratar de mi poesía y, en función de algunos de mis poemas, trataré también de poesía medieval, que sólo muy imperfectamente conozco. Mis lecturas jamás han sido excesivas y a partir de cierto momento fueron casi siempre interesadas; en los poemas medievales apenas busqué otra cosa que lo que necesitaba encontrar para escribir los poemas que deseaba escribir. Bien es verdad que entre algunos de aquellos poetas, o algunos de sus poemas, o algunos de sus versos, y mi sensibilidad de espontáneo lector que lee por gusto y por pasión de leer, existen vinculaciones más antiguas, que posiblemente me han influido mucho, pero de ellas no hablaré aquí porque son más difíciles de precisar con certeza. En *Diario del artista seriamente enfermo*, mi diario del verano de 1956, he hablado de mi primera experiencia de la poesía, de lo que entonces y ahora entendía y sigo entendiendo por poesía: "expresión sorprendente porque incorpora algo que uno ha sentido muchas veces sin saber que era posible expresarlo así. La revelación me vino por vía oral, en el primero o segundo invierno de guerra civil. Me acuerdo que entonces pensé que la frase no la inventaba el que la decía —por el distinto tono en que la dijo o porque era demasiado feliz—, pero creí que era un refrán. En el Bachillerato volví a encontrarla, escrita, y supe que eran unos versos":

Cómo a nuestro parecer
cualquier tiempo pasado
fue mejor.

En el mismo diario encuentro mención de una lectura de *Le Grand Testament*, de Francois Villon, y, casi en las primeras páginas, la siguiente anotación, que tiene interés porque es bastante ambigua:

"Leo estos día la *Antología de la poesía española de tipo tradicional*, de Alonso y Blecua. Es una lectura que no limita por ningún lado con mis propias preocupaciones e intenciones poéticas y no pongo en ella mucha atención, pero el deslumbramiento, cada vez que abro el libro, es inmediato. Me ocurre con esta lírica igual que con la Grecia clásica: volver a ella es como volver a una patria de origen, no se sabe cuándo abandonada y sólo de tarde en tarde recordada. Uno se pregunta, a cada regreso, por qué se marchó y por qué, por qué ya no es posible quedarse".

El recurso comparativo a la Grecia clásica me resulta ahora, a veintiocho años de distancia, un tanto sospechoso de confusión entre vida y literatura y por eso mismo bastante significativo. Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros. Si no era posible quedarse en aquella lírica, si mis preocupaciones e intenciones poéticas eran otras, ello en cierto modo se debía a que no mucho más de treinta años antes, alguien había regresado durante una temporada larga y memorable —Rafael Alberti, con *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí*. Tras él, una nube de epígonos. Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot. Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario aprender a analizar crítica-

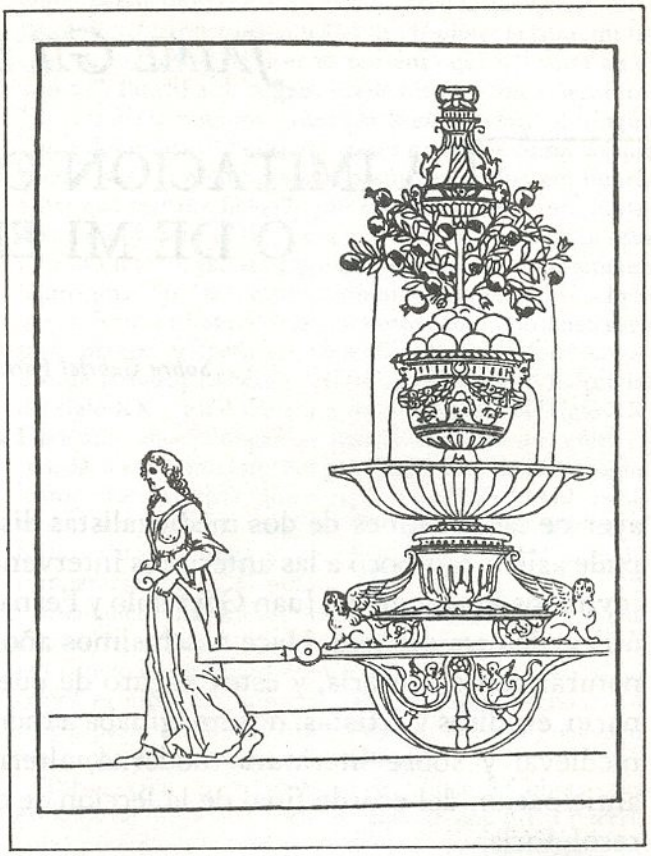
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquélla. Emanciparse hasta cierto punto, puesto que, según observaba Gabriel Ferrater, la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritores con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso, remontarse en el pasado —más allá de la tradición inmediata— es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos, contra los padres.

A los veintidós años yo me sentía idealmente contemporáneo de los poetas del 27 y mis nociones de modernidad poética se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe (el famoso poeta francés, a quien no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto), en Mallarmé y en Valéry. Mi maestro absoluto era Jorge Guillén, el Guillén de las tres primeras ediciones de *Cántico*, con quien yo aprendí el arte de hacer poemas. En los años que siguieron, mi progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona, mi interés por los románticos, la lectura de *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum, y, por supuesto, las vicisitudes de mi vida y de mi tiempo, alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer. Es en ese periodo cuando aparecen en escena, casi diría que del brazo, Gabriel Ferrater y la poesía medieval.

Ferrater tenía ocho años más que yo, lo había leído casi todo en casi todas las lenguas europeas y era el lector más inteligente que yo haya conocido en mi vida. La tradición poética en que se había formado era sustancialmente la misma en que me había formado yo. Lo que para mí fue Guillén, para él había sido Carles Riba, cuyos poemas, entre los dieciséis y los veinticinco años, leía y releía como un breviario y se sabía absolutamente de memoria. En la época en que yo le conocí, 1955, era crítico de pintura y no parecía tomarse a la poesía y sobre todo a los poetas demasiado en serio; pero era un vicioso de la literatura conversada, igual que yo, y a mí cualquier literatura sólo me interesaba en función de los poemas que estaba intentando hacer. Creo que nos fuimos muy útiles el uno al otro. Cuando rompió a escribir poemas, en la primavera de 1958, nos creamos una intimidad de *fellow conspirators*, como él decía, de cómplices en un mismo complot. Con nadie he hablado y he reflexionado sobre poesía tan interminablemente, tan vivazmente y tan productivamente como con Gabriel Ferrater.[1]

El supuesto fundamental de nuestro complot era más bien de naturaleza extraestética: además de muchas otras cosas, un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu. Y ya en el terreno propiamente literario: se ha de tener poco estilo, nada más el que nuestra educación nos ha dado y es por tanto impersonal. Casi todo lo anterior está en la nota, bastante programática, con que Ferrater cerraba a principios de 1960 su primer libro de



poemas, *Da nuces pueris*. También en ella se dice lo siguiente, por igual aplicable a mucha de la poesía de estirpe simbolista en que él y yo nos habíamos formado y a muchos de nuestros contemporáneos: "Es pot perdonar que un poeta sigui deficient en alguna cosa, peró no trobo perdonables els molts poetes d'ara que reserven per a la poesia las seves estupefaccions, i la seva poesia dóna d'ells una imatge tan ximpla que no pot ésser la de cap persona viva, car una vida no es conserva si no és ben atenta a les lleis del diner i als moviments dels homes i de les dones".

A la divergencia más radical con respecto a nuestros maestros de la primera juventud, Ferrater aludía de pasada y con una *boutade:* "Ara veig que és del tot legítim de distingir el fons de la forma d'un poema, i no sé per qué m'he d'obligar a confondre un viatge per l'infern amb el patró estrófic de la terza rima". Ese era el supuesto estético decisivo en nuestro complot. Yo lo exponía así un par de años más tarde en un ensayo programático, *El ejemplo de Luis Cernuda:*

"La trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido categoría de dogma contra el cual muy pocos nos hemos revelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. Esto —y ya es hora de decirlo— es una tontería, porque la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos. Y no sólo eso: la distinción —más o menos consciente— entre fondo y forma es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores; sin él

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

no podríamos apreciar cómo, y hasta qué punto, ha logrado el poeta concertar uno y otra."

"La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia —es decir, del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y lo que, sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos..."

"Lo malo es que no son los únicos. Les acompañan, y con menos disculpa, casi todos los que, más o menos desde 1945, han estado intentando una poesía distinta, en intención, en alcance y en motivaciones, de lo que se escribió en España durante los quince años anteriores a la guerra civil."

"Le style étant a lui seul une maniere absolue de voir les choses..." El pronunciamiento de Flaubert resume a la perfección lo que Ferrater y yo no estábamos dispuestos a hacer en poesía, por sobradamente hecho y por inadecuado a nosotros. Las maneras absolutas de ver las cosas por igual nos fatigaban en los poemas y en las personas. Creo que el mero recuento de las antítesis programáticas que he venido enunciando —contra la autonomía estética del lenguaje, contra quienes reservan la poesía para sus estupefacciones, contra el exceso de estilo, contra la identidad de fondo y forma, contra la abstracta formalización de la experiencia— basta para que se comprenda por qué la poesía medieval forzosamente tenía que interesarnos. A principios de 1959 nos había entusiasmado un extenso poema villonesco, *The True Confessions of George Barker,* que me sirvió a mí de estímulo para el poema inspirado en las estrofas iniciales de *Le Grand Testament* que abre mi libro *Moralidades.* Y Ferrater era por completo categórico al redactar la nota final a *Da nuces pueris* —es casi lo primero que dice:

"La poesia medieval em té com un bon lector, i no li costa gens de persuadir-me. A Bertran de Born, Chaucer, Villon, Skelton, hi trobo una copia de veritat eixuta i agil, vista amb ulls nets i sentida amb cordialitat, que no em deixa enyorar les grans masses de líquid verbal que el renaixement va poser en ondulación."

Por supuesto, Ferrater no hablaba ahí como crítico, sino a instancia de parte, como el inteligentísimo lector poeta que era. No extrañe, pues, el silencio acerca de Ausías March, el mayor poeta europeo de lengua catalana, a quien reverenciaba —le cita un poco más abajo—, y menos aún acerca de Petrarca, el menos medieval de los poetas medievales, según él, a quien sospecho que tenía por el primer fabricante de líquido verbal renacentista. Creo ser más sensible de lo que era Ferrater a los ideales retóricos del renacimiento —aún ahora no puedo pensar en las églogas de Garcilaso sin una emoción de instantánea gratitud, como lector y como castellano hablante—, pero estoy de acuerdo, igual que lo estaba en 1960, con el contraste y la valoración que ahí establece. Si en los poemas de nuestros maestros modernos no nos satisfacía su tendencia a la formalización abstracta, "a la generalització, a no completar mai els temes i a donar la forma de cada tema i no el contingut precís",[2] en la poesía del renacimiento encontrábamos algo afín a eso y que también nos impacientaba: la tendencia al escamoteo de toda particular referencia a la vida y al mundo tras la hermosa y deliberada cobertura de un paradigma ético-estético de la vida y del mundo. Nos fastidiaba la depuración de la realidad común postulada en el poema y previa a la operación intelectual de componerlo. En fin, que la concepción literaria renacentista de Naturaleza nos resultaba inadecuada. Sentíamos, en cambio, que para los poetas medievales de nuestra afición, la vida y el mundo eran, de suyo, paradigmáticos y no requerían manipulaciones previas.

Lo que nos interesaba en ellos era la notoria ausencia de casi todos los presupuestos convencionales con que de antemano cuenta el lector de poesía moderna. La extrañeza de las condiciones reales supuestas por sus poemas, al igual que advierte Joan Ferraté a propósito de la lírica griega arcaica, nos obligaba a poner con la imaginación esas mismas condiciones como parte de la significación del texto. Precisamente por ello podíamos leerlos e imitarlos con una extrema libertad intelectual. En mi caso, la imitación a veces consistió en la puesta al día de temas y de motivos de la poesía castellana de tipo tradicional; por ejemplo, en *A una dama muy joven, separada:*

En un año que has estado
casada, pechos hermosos,
amargas encontraste
las flores del matrimonio.

Y una buena mañana
la dulce libertad
elegiste impaciente,
como un escolar.

Hoy vestida de corsario
—Isabel, niña Isabel—,
con seis amantes por banda
en los bares se te ve

sobre un taburete erguida,
radiante, despeinada
por un viento sólo tuyo,
presidiendo la farra.

De quién, al fin de una noche,
no te habrás enamorado
por quererte enamorar!
Y todos me lo han contado.

¿No has aprendido, inocente,
que en tercera persona
los bellos sentimientos
son historias peligrosas?

Que la sinceridad
con que te has entregado
no la comprenden ellos,
niña Isabel. Ten cuidado.

Porque estamos en España.
Porque son uno y lo mismo
los memos de tus amantes,
el bestia de tu marido.

Alguna vez pensé en poner como epígrafe a ese poema una quintilla que no sé si es anónima:

¡Oh bella malmaridada
y a qué manos has venido:
mal casada y mal trobada,
de los poetas tratada
peor que de tu marido!

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Con más de trescientos años de anticipación, esos versos ofrecen un comentario apropiado a los míos y subrayan lo que sobre todo me atraía en el tema de la bella malmaridada. Los ecos de que está sembrado mi poema no pretenden otra cosa que acentuar un efecto de invariable contigüidad y continuidad, entonces y ahora, entre literatura y vida. El primero de todos remite por vía de contraste a un encantador villancico:

Abaja los ojos, casada,
no mates a quien te miraba.

Casada, pechos hermosos,
abaja tus ojos graciosos.
No mates a quien te miraba:
abaja los ojos, casada.

Viene en seguida otra canción que Góngora glosó:

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.

¿Miel o hiel? Ambas cosas, según viene a decir un bolero de cuando yo era muy joven, que también interviene en el poema:

Isabel era una rosa,
del jardín la más hermosa.

Un galán de buen partido,
nada bien para marido,
la rondó y la enamoró.
Isabel se lo ha creído.

Niña Isabel, ten cuidado,
donde hay pasión hay pecado.
Niña Isabel, en amores
lo más fácil es que llores.

Antes hay otra referencia, implícita en la comparación con el escolar que una mañana escoge la dulce libertad —o sea, que decide hacer novillos. Al equiparar el matrimonio a la pesada obligación de ir todos los días a clase, me rondaba por la memoria una canción tradicional:

A Salamanca, el escolarillo,
a Salamanca irás.

Irás a dó no te vean
ni te escuchen ni te crean,
pues a las que te desean
tan ingrato pago das.

A Salamanca, el escolarillo,
a Salamanca irás.

Quien quiera aprender que vaya a Salamanca, decía el refrán. El escolarillo es un inocente, como a su contrario modo femenino es una inocente Isabel, que tan ingrato pago recibe de quienes, deseándola y gozándola, ni la escuchan ni la creen; uno y otra carecen de experiencia en cuanto «a les lleis del diner i als moviments dels homes i de les dones». La asociación de Isabel a una imagen masculina se reitera muy poco más adelante, para enlazarla a través de la espronceda-diana *Canción del pirata* —«vestida de corsario, con seis amantes por banda»— a una figura tradicional: la de la mujer joven y bella que se echa a correr mundo travestida de hombre, emblema de la insegura condición de cualquier ser humano del sexo femenino puesto en el disparadero de afirmar su independencia personal, muy diversamente vivida pero idénticamente padecida en las postrimerías de la Edad Media y en la España de la primera mitad de los años sesenta. Creo que con esto queda claro que lo que me atraía en el tema de la bella malmaridada era lo que todavía tiene de estereotipo literario popular, recibido y repetido hasta la saciedad, porque la vida ordinaria de cada cual se encarga de confirmarlo en cuanto paradigma vigente. Como poeta no aspiraba sino a reflejar un destello de esa abundancia de verdad ágil y enjuta, vista sin anteojeras y cordialmente sentida, que Ferrater y yo admirábamos.

Albada, una composición bastante más ambiciosa, intenta la puesta al día de otro estereotipo de la lírica europea medieval, la separación de los amantes al amanecer, tal como se da en los trobadores. Un *alba* muy famosa de Giraut de Bornelh sirvió de modelo:[3]

I. —Reis glorios, verais lums e clartatz,
Deus poderos, Senher, si a vos platz,
al meu companh siatz fizels aiuda;
qu'eu no lo vi, pos la nochs fo venguda,
et ades sera l'alba!

II. Bel companho, si dormetz o velhatz,
no dormatz plus, suau vos ressidatz;
qu'en orien vei l'estela creguda
c'amena.l jorn, qu'eu l'ai be conoguda,
et ades sera l'alba!

III. Bel companho, en chantan vos apel;
no dormatz plus, qu'eu auch chantar l'auzel
que vai queren lo jorn per lo boschatge
et ai paor que.l gilos vos assatge
et ades sera l'alba!

IV. Bel companho, issetz al fenestrel
e regardatz las estelas del cel!
Conoisseretz si.us sui fizels messatge;
si non a faitz, vostres n'er lo damnatge
et ades sera l'alba!

V. Bel companho, pos me parti de vos,
eu no.m dormi ni.m moc de genolhos,
ans preiei Deu, lo filh Santa Maria,
que.us me rendes per leial companhia,
et ades sera l'alba!

VI. Bel companho, la foras als peiros
me preiavatz qu'eu no fos dormilhos,
enans velhes tota noch tro al dia.
Era no.us platz mos chans ni ma paria
et ades sera l'alba!

VII. —Bel dous companh, tan sui en ric sojorn,
qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de maire
tenc et abras, per qu'eu non prezi gaire
lo fol gilos ni l'alba.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mi versión ha cambiado el amor cortés en transitoria aventura de una noche, *la gensor* en desnudo cuerpo anónimo y *la cambra*, tan exaltada por los trovadores, en habitación de *meublé*, como aún decimos la gente barcelonesa de mi generación; los pájaros que pían *queren lo jorn per lo boschatge* son los de las Ramblas y *lo fol gilos* no es sino la rutinaria realidad de la vida. Suprimí las invocaciones al inicio de cada estrofa —recuérdese que el *alba* de Giraut se cantaba y mi *Albada* se lee—, pero el despliegue del poema es idéntico: seis estrofas de exhortación y una, final, de respuesta.

Despiértate. La cama está más fría
y las sábanas sucias en el suelo.
Por los montantes de la galería
llega el amanecer,
con su color de abrigo de entretiempo
y liga de mujer.

Despiértate pensando vagamente
que el portero de noche os ha llamado.
¡Y escucha en el silencio: sucediéndose
hacia lo lejos, se oyen enronquecer
los tranvías que llevan al trabajo.
Es el amanecer.

Irán amontonándose las flores
cortadas, en los puestos de las Ramblas,
y silbarán los pájaros —cabrones—
desde los plátanos, mientras que ven volver
la negra humanidad que va a la cama
después de amanecer.

Acuérdate del cuarto en que has dormido.
Entierra la cabeza en las almohadas,
sintiendo aún la irritación y el frío
que da el amanecer
junto al cuerpo que tanto nos gustaba
en la noche de ayer.
y piensa en que debieses levantarte.
Piensa en la casa todavía oscura
donde entrarás para cambiar de traje,
y en la oficina, con sueño que vencer,
y en muchas otras cosas que se anuncian
desde el amanecer.

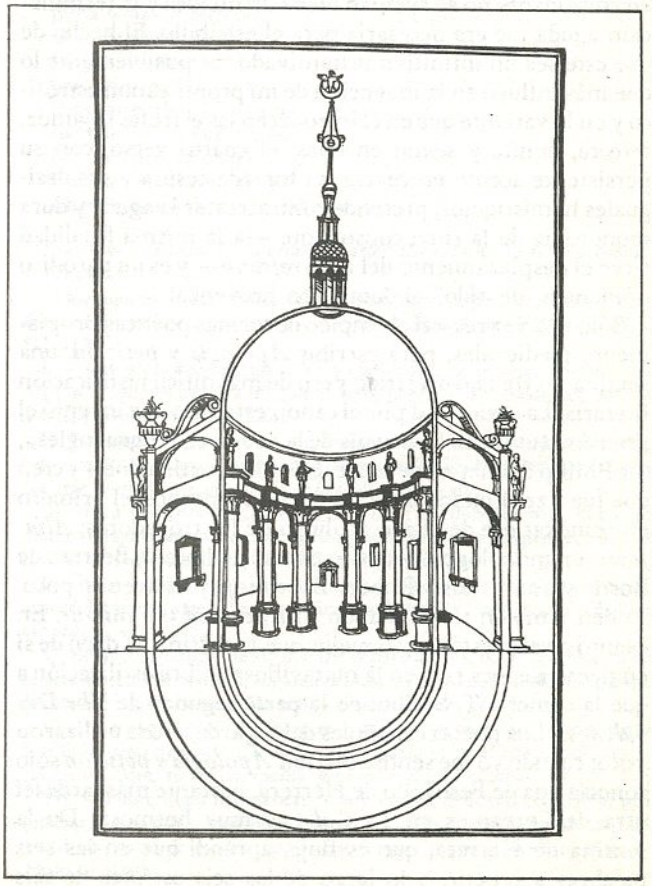
Aunque a tu lado escuches el susurro
de otra respiración. Aunque tú busques
el poco de calor entre sus muslos
medio dormido, que empieza a estremecer.
Aunque el amor no deje de ser dulce
hecho al amanecer.

—Junto al cuerpo que anoche me gustaba
tanto desnudo, déjame que encienda
la luz para besarte cara a cara,
en el amanecer.
Porque conozco el día que me espera,
y no por el placer.

Obviamente, las dos voces que hablan en mi poema, una que exhorta y otra que responde, expresan dos modos de conciencia de un único sujeto, el amante —llamémosle así— En Giraut de Bornelh, conforme a la convención trovadoresca, la exhortación corre a cargo del amigo, o vigía; pero la última estrofa, con la respuesta del amante, sólo aparece en dos manuscritos y hay bastantes probabilidades de que sea apócrifa, en cuyo caso el sentido original de su *alba* —según invitarían a sospechar las estrofas primera y quinta— puede muy bien haber sido otro. En *Los trovadores*, el profesor Martín de Riquer alude a ello en la nota siguiente:

"Esta estrofa se halla sólo en los manuscritos R y T, y por esto Kolsen la considera apócrifa y la relega al aparato crítico. Appel y Crescini la editan como auténtica. K. Lewent insiste en el carácter apócrifo de esta preciosa estrofa en *Annales du Midi*, LI, 1939, pág. 424, nota 1. Maria Picchio Simonelli, *Bernart de Venzac*, páginas 196-207, ha aducido nuevos y serios argumentos contra su autenticidad: sostiene que la poesía de Giraut de Bornelh (reducida a las estrofas I a VI) es un alba religiosa, en cuyos conceptos pesa el influjo de la liturgia, sobre todo de los cantos matutinos, y que en el verso 14 el *gilos* es el diablo (*zelosus* en Rabano Mauro, Paulo Diácono, etc.). Esta palabra hubiera sugerido a un anónimo refundidor la composición de la estrofa VII, que da al contexto de toda la poesía carácter amoroso profano. A pesar de tan ceñida argumentación, hay que admitir que, en una composición provenzal de fines del siglo XII, es muy difícil que el término *gilos* no sugiera al auditor contemporáneo el concepto de "marido celoso", siempre presente en el alba profana amorosa."[4]

O sea, que las seis primeras estrofas podrían leerse como una exhortación del alma al cuerpo —fue Gabriel Ferrater quien me lo dijo—, y eso determinó la concepción de mi poema. También en lo estrictamente formal me sirvió el *alba* de punto de partida, aunque muy pronto renuncié a la trasposición directa. Necesitaba un verso más, los pareados



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en consonante no se avenían bien con mi idea y la terminación aguda me era necesaria para el estribillo. El hecho de que éste sea un infinitivo sustantivado fue posiblemente lo que más influyó en la invención de mi propio canon estrófico y en la variante que en él introducen las estrofas segunda, tercera, quinta y sexta; en ellas, el cuarto verso, con su persistente acento en cuarta, su forzada cesura y sus desiguales hemistiquios, pretende contrarrestar la aguda y dura monotonía de la rima consonante —a la misma finalidad sirve el desplazamiento del *mot-refranh*— y es un paródico homenaje "de oído" al decasílabo provenzal.

Sólo una vez recurrí al empleo de formas poéticas propiamente medievales, para escribir *Apología y petición*, una sextina; es trabajo divertido pero de más difícil justificación literaria. La curiosidad por el canon estrófico que inventó el gran Arnaut Daniel me venía de la poesía en lengua inglesa; Sir Phillip Sydney tiene una espléndida sextina doble y creo que fue Ezra Pound, entre los poetas modernos, el primero en resucitar ese desusado artilugio de los trovadores; *Altaforte*, un monólogo dramático puesto en boca de Bertran de Born, suena a falso Robert Browning y convence poco. Auden también tiene una, en *The Sea and the Mirror*. En cuanto a valor estético, lo mejor que la sextina ha dado de sí en nuestra época está en la maravillosa y libre estilización a que la sometió T. S. Eliot en la parte segunda de *The Dry Salvages*. Los poetas españoles del Siglo de Oro la utilizaron poco; cuando yo me senté a escribir *Apología y petición* sólo conocía una de Fernando de Herrera; bastante más tarde leí otra de Cervantes en *La Galatea*, muy hermosa. De la sextina de Herrera, que es floja, aprendí que en las seis palabras a repetir, a lo largo de las seis estrofas de seis versos y en los tres versos del cabo, deben evitarse las que tradicionalmente conllevan resonancias metafóricas —nieve, llama o cristal, por ejemplo: la repetición sistemática las vacía de todo sentido, convirtiéndolas en comodines—. Conviene escoger palabras cuyo valor musical o afectivo la repetición intensifica —río, montes, noches, selvas...—, que es lo que hace Sydney, y lo que seguramente hubiera hecho Garcilaso, o acogerse al ejemplo de Arnaut Daniel, el inventor y *miglior fabbro*, decidiéndose por las palabras menos poéticas del mundo, fiado en que la mera repetición las irá enriqueciendo. Eso es lo que yo hice.

Y qué decir de nuestra madre España,
este país de todos los demonios
en donde el mal gobierno, la pobreza
no son, sin más, pobreza y mal gobierno
sino un estado místico del hombre,
la absolución final de nuestra historia?

De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España,
porque termina mal. Como si el hombre,
harto ya de luchar con sus demonios,
decidiese encargarles el gobierno
y la administración de su pobreza.

Nuestra famosa inmemorial pobreza,
cuyo origen se pierde en las historias
que dicen que no es culpa del gobierno
sino terrible maldición de España,
triste precio pagado a los demonios
con hambre y con trabajo de sus hombres.

A menudo he pensado en esos hombres,
a menudo he pensado en la pobreza

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de este país de todos los demonios.
Y a menudo he pensado en otra historia
distinta y menos simple, en otra España
en donde sí que importa un mal gobierno.

Quiero creer que nuestro mal gobierno
es un vulgar negocio de los hombres
y no una metafísica, que España
debe y puede salir de la pobreza,
que es tiempo aún para cambiar su historia
antes que se la lleven los demonios.

Porque quiero creer que no hay demonios.
Son hombres los que pagan al gobierno,
los empresarios de la falsa historia,
son hombres quienes han vendido al hombre,
los que le han convertido a la pobreza
y secuestrado la salud de España.

Pido que España expulse a esos demonios.
Que la pobreza suba hasta el gobierno.
Que sea el hombre el dueño de su historia.

La idea de utilizar una forma rara, artificiosa y difícil, según suelen considerarla los preceptistas —los poetas sabemos que las formas artificiosas son las más agradecidas y las menos difíciles—, para escribir un poema sobre España, un poema social, era ciertamente irónica pero no frívola. Del Noventa y Ocho para acá, la evolución del tema de España en nuestra poesía se asemeja más a la de un tópico literario medieval que a la de un tema literario moderno. Además, que se trata de un asunto poco apropiado para escribir un poema moderno. En cuanto realidad, España no es abarcable imaginativamente por la particular experiencia inmediata de nadie, y el supuesto fundamental que da forma a la poesía moderna, ya lo dice Robert Langbaum, reside en la noción de que "la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática". Puesto a encaramarme desde el primer momento por los aéreos dominios de lo secundario y de lo problemático, me pareció prudente trabajar con red; de ahí el recurso a un esquema formal prestablecido, a la sextina. Las formas obligadas tienen la ventaja de neutralizar hasta cierto punto las incomodidades inevitables en esa relación tan antigua, tan cordial y tan sólidamente fundada en el malentendido que cada lector a su modo postula entre verdad y poesía; gracias a ellas, puede más lo que el poema *es* que lo que el poeta *dice*. Como Auden ha observado,

Treinta días trae noviembre
con abril, junio y septiembre,

es poesía y es verdad; sin embargo,

Treinta días trae diciembre
con abril, julio y septiembre,

que no es verdad, sigue siendo poesía: un pareado, ni mejor ni peor que el otro. Pienso que bastante de lo que digo en *Apología y petición* resultaría menos aceptable puesto en verso libre. A la vez, la relativa rareza de la sextina me ahorraba el inconveniente de las formas en exceso utilizadas, como el soneto, que suelen sonar a ellas mismas. A mí me importaba que el poema sonase a lo que digo.

Y con esto he terminado de hablar acerca de mis imitaciones. Ellas aparte, lo que mi poesía debe a los poetas medievales, y lo que les debe la poesía de Gabriel Ferrater, es de más impreciso inventario. Cada uno a nuestro modo, ambos desde luego hicimos por trasladar a nuestros versos aquello que mayormente apreciábamos en los suyos. Esa cordialidad del sentir a que se refería Ferrater, y que en él, como en Bertran de Born, es por igual perceptible cuando escarnece y cuando ama. O el tono interpersonal de la voz. Educados en una tradición poética que, del Romanticismo acá, con demasiada frecuencia ha fluctuado entre la impostura de la personalidad y la impersonalidad impostada, entre la voz del histrión poeta y la voz de nadie hablando a nadie, nos fascinaba el acento tan naturalmente interpersonal de muchos de aquellos versos. Mas por aquí veníamos de nuevo a enlazar con una estirpe poética moderna que era ya la nuestra, la de quienes pensamos que el tono propio de la poesía en esta época es un tono íntimo de voz, el de una persona directamente hablando a otra persona, según ha dicho Auden, y no a un vasto auditorio; cuando un poeta moderno levanta la voz, siempre suena a falso.●

Notas

[1] Acerca de nuestras conversaciones sobre poesía y nuestra *thick-as-thievish complicity*, que los dos a menudo recordaríamos años más tarde, véase mi poema inglés *A Gabriel Ferrater*, dedicándole en 1966 un ejemplar de *Moralidades* (*Las personas del verbo*, Seix Barral, Barcelona, 1982), y este otro estrito por él muy pocos meses antes, dedicándome un ejemplar de *Teoria dels cossos:*

How many ways of winking
are there? Jaime, I could
wish my book to bring you
just a wink for each one
of three devious ways
I know for meeting you:
one, bringing back to you
the dear bitch, poetry, who
cuckolds us with each other;
one for friendship and days;
one even for the highway
where Spain robs us, the old bitch.

[2] Gabriel Ferrater, *La poesia de Carles Riba*, Edicions 62. Barcelona, 1979, pág. 81.

[3] Doy aquí la traducción castellana de Martín de Riquer en *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Planeta, Barcelona, 1975, v.I, págs. 511-513:

I. —Rey glorioso, verdadera luz y claridad; Dios poderoso, señor, si a vos place, sed fiel ayuda a mi compañero, pues no lo vi desde que vino la noche, *y pronto llegará el alba.*

II. Buen compañero, tanto si dormís como si veláis, no durmáis más, despertaos suavemente; pues en oriente veo crecida la estrella que trae el día, que bien la he conocido, *y pronto llegará el alba.*

III. Buen compañero, cantando os llamo; no durmáis más, que oigo cantar al pájaro que va buscando el día por la floresta, y tengo miedo de que el celoso os sorprenda, *y pronto llegará el alba.*

IV. Buen compañero, salid al ventanal y mirad las estrellas del cielo: conoceréis que os soy fiel mensajero; si no lo hacéis, vuestro será el daño, *y pronto llegará el alba.*

V. Buen compañero, desde que me separé de vos, no he dormido ni he dejado de estar de rodillas, rogando a Dios, el hijo de Santa María, que me devolviese vuestra compañía leal, *y pronto llegará el alba.*

VI. Buen compañero, allí fuera, en la escalinata, me pedíais que no fuera dormilón, sino que velase toda la noche hasta el amanecer. Ahora no os placen mi canto ni mi compañía, *y pronto llegará el alba.*

VII. —Dulce buen compañero, estoy en tan deliciosa compañía, que quisiera que nunca más hubiera alba ni día, pues poseo y abrazo a la más gentil que nació de madre, por lo que no me importan nada ni el necio celoso ni el alba.

[4] *Ibid.*, pág. 513.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EZEQUIEL GALLO

EL RENACIMIENTO DEL LIBERALISMO CLASICO

En 1960 Frederich von Hayek publicó *Los fundamentos de la libertad* (*The Constitution of Liberty*). El libro ha sido recientemente considerado tan importante como *On Liberty* de John Stuart Mill en el siglo pasado. Cuando apareció, sin embargo, fue recibido con indiferencia. Un especialista muy conocido de la Universidad de Cambridge (el profesor Skinner) lo describió como un "magnífico dinosaurio impertérrito ante el proceso de selección natural".

La recepción del libro fue bien sintetizada en el comentario amable de uno de sus más conocidos críticos:

> "La crítica que llamaremos 'liberal-individualista', o, mejor aún, la 'crítica Whig', de la cual el libro de Hayek constituye la expresión más sistemática y elocuente, no tiene ningún éxito fuera de ciertos círculos restringidos. Temo incluso que la mayor parte de mis lectores se sorprenda de la importancia que le atribuyo al colocarla en el mismo plano que la crítica procedente del otro bando. Lo hago intencionalmente, porque los no conformistas merecen simpatía y estima. Pues bien, F. A. Hayek es no conformista por excelencia, un no conformista que al defender la causa del individualismo liberal va a contracorriente y sabe que ha elegido la soledad". (Raymon Aron, *Ensayo sobre las libertades*, 1966, p. 121).

La recepción indiferente de ayer y el lugar central que la obra ocupa hoy no reflejan valoraciones diferentes de su contenido. Son indicadores, más bien, de la pasada declinación y del actual renacimiento de la filosofía liberal clásica.

El liberalismo clásico

Las modas tienen sus ventajas y sus desventajas y lo mismo ocurre con la falta de popularidad. El liberalismo fue la filosofía político social más influyente durante buena parte del siglo XIX. Como consecuencia de este hecho, algunos movimientos (especialmente en el mundo anglosajón) de claras tonalidades social-demócratas se denominaron a sí mismas *liberales*. Durante el largo período de declinación, por el contrario, la falta de popularidad generó en muchos liberales actitudes defensivas que implicaron adoptar ideas de corrientes de opinión de signo contrario. El renacimiento actual ha retrotraído la situación a la primera época, con la diferencia de que el fenómeno se hace sentir con más fuerza, aunque no exclusivamente, en tendencias de tipo conservador. Esta yuxtaposición de experiencias diversas, y a veces encontradas, lleva necesariamente a cierta confusión conceptual que se incrementa cuando se trata de ideas de fuerte repercusión en el ámbito político donde reinan, por necesidad, la transacción y el compromiso.

Para evitar estas confusiones es que hemos optado por el término *liberalismo clásico*, con el que procuramos recuperar el sentido original de esta corriente filosófica. De mayor interés que los ejercicios semánticos, sin embargo, es tratar de aislar alguna característica del pensamiento liberal que permita distinguirla de otras alternativas en el campo de las ideas. Creemos que esa característica central está claramente sostenida en la vieja noción de *gobierno limitado* o, como sostienen algunos, *estado mínimo*.

La noción de gobierno limitado aparece ya en el primer texto sistemático de esta corriente filosófica: el clásico *Two Treatises of Government* de John Locke (1714). Esta obra fue una respuesta a Hobbes, quien había señalado que un orden social pacífico y ordenado requería de la presencia de una autoridad fuerte que monopolizara el uso de la fuerza. Locke aceptó la necesidad de una autoridad pero limitó sus funciones a la protección de la vida, la libertad y la propiedad de los individuos que componen la sociedad. Para Locke, cualquier intento de rebasar ese límite convertía en ilegítima a la autoridad que así procediera. Cien años des-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pués, Benjamín Constant, en sus *Principios de política* (1815), reiteraba sucintamente el mismo concepto:

> "Los ciudadanos poseen derechos individuales independientes de toda autoridad social o política y toda autoridad que viola estos derechos se vuelve ilegítima. Los derechos de los ciudadanos son la libertad individual, la libertad religiosa, la libertad de opinión en la cual está comprendida su publicidad, el goce de la propiedad, la garantía contra todo lo arbitrario. Ninguna autoridad puede atentar contra estos derechos sin desgarrar un título propio". (Benjamín Constant, 1943, pp. 23-4).

Para el liberal clásico existen dos ámbitos sociales claramente delineados. En el primero, muy amplio, los individuos interactúan espontáneamente sin interferencias de los poderes públicos. Este ámbito privado, definido antiguamente como propiedad, incluía para Constant una amplia gama de manifestaciones humanas, desde la cultura, la religión y la vida económica hasta "el amor romántico y los viajes internacionales". Constant agregaba: "En el punto donde comienza la independencia de la existencia individual se detiene la jurisdicción de las soberanía (social)". El segundo ámbito es el de las decisiones públicas o, si se quiere, el del gobierno. El espacio que ocupa es sumamente restringido y claramente subordinado al ámbito privado. Su justificación descansa exclusivamente en su capacidad de garantizar la existencia del primero. Por esta razón, para los liberales clásicos, la justicia y su derivado, la seguridad, son las únicas funciones esenciales del gobierno: "en una sociedad libre el estado no administra los negocios de los hombres, sino que administra justicia entre hombres que conducen sus propios negocios" (W. Lippmann, *An Inquiry into the Principles of the Good Society*, 1937, p. 267).

Para los liberales clásicos ese muy amplio ámbito privado no es materia de deliberación política. No es función del legislador, en consecuencia, decidir qué religión debe predominar, qué expresiones culturales, artísticas o deportivas deben preferirse, qué región debe favorecerse, qué grupo social debe protegerse o privilegiarse, qué actividad económica debe promoverse, etc., etc. Todo esto es materia de decisiones individuales sólo restringidas por la prohibición de infringir derechos iguales de los demás. Lo que sí han afirmado muchos autores liberales es que un orden social espontáneo de esta naturaleza es mucho más propicio para generar progreso y paz que cualquier arreglo alternativo que se base en escalas de preferencias fijadas por una agencia gubernamental.

El movimiento constitucional de origen liberal que comenzó en el siglo XVIII, y se extendió durante el XIX, elaboró las normas institucionales que hicieron posible la relación entre los ámbitos privados y públicos recién descriptos. Dicho en otros términos, procuró establecer las barreras que impidieran invasiones del poder político en el ámbito reservado al libre accionar de los individuos. La noción de estado de derecho ("el gobierno de las leyes y no de los hombres") fue la piedra basal de todo ese edificio constitucional. Alrededor de esta idea surgieron otras instituciones tendientes a evitar la extralimitación en el ejercicio del gobierno: la división de poderes, la democracia representativa, el régimen federal, etc., etc. Para G. Sartori, todas estas instituciones se erigieron para crear "una situación de protección que les permite a los gobernados oponerse al abuso de poder de parte de los gobernantes" (G. Sartori, *Liberty and Law*, 1962, p. 26).

La noción de gobierno limitado implica, por lo tanto, que cada individuo, cualquiera sea su origen, es soberano, dentro del espacio definido como ámbito privado. Este concepto marcó claras diferencias con el orden político del Viejo Régimen que establecía distinciones legales entre las personas, lo que llevaba necesariamente a mutilar o aumentar atributos de esa soberanía individual. La misma noción de gobierno limitado (o estado mínimo) sirve igualmente hoy para distinguir al liberalismo clásico de las demás filosofías político-sociales contemporáneas.

No parece necesario elaborar demasiado sobre los contrastes nítidos que surgen de un cotejo con vertientes de pensamiento marxistas, social demócratas o social cristianos, fascistas y populistas. Bajo distintas formas institucionales, con diversos estilos políticos y con mayor o menor intensidad, todas estas propuestas reivindican para el ámbito público un espacio que, aún en las formas más atenuadas, excede con amplitud los límites severos que le había trazado el pensamiento liberal clásico.

De naturaleza opuesta son las diferencias que surgen de un cotejo con las ideas anarquistas, y muy especialmente, con la vertiente anarco-capitalista que tiene alguna vigencia en círculos intelectuales de los Estados Unidos. El anarquista tiene una curiosidad inicial similar a la del liberal, curiosidad que se expresa en la pregunta ¿para qué el gobierno? Pero mientras que para el anarquista el gobierno (limitado o no) lleva inexorablemente a la tiranía, para el liberal clásico es, cuando limitado, un instrumento imprescindible para evitarla. Esta última posición no es novedosa y se la encuentra como una de las coordenadas centrales del pensamiento de Locke:

> "Si el hombre es tan libre como hemos explicado en el estado de naturaleza, si es señor absoluto de su propia persona y de sus bienes, igual al hombre más encumbrado y libre de toda sujeción, ¿por qué razón va a renunciar a esa libertad, a ese poder supremo para someterse al gobierno y a la autoridad de otro poder? La respuesta evidente es que, a pesar de disponer de tales derechos en el estado de naturaleza, es muy inseguro en ese estado el goce de ellos, y se encuentra constantemente expuesto a ser atropellado por otros hombres. Siendo todos tan reyes como él, cualquier hombre es su igual; como la mayor parte de los hombres no observan estrictamente los mandatos de la equidad y de la justicia, resulta muy inseguro y mal salvaguardando el goce de los bienes que cada cual posee en ese estado. Esa es la razón de que los hombres estén dispuestos a abandonar esa condición natural suya que, por muy libre que sea, está plagada de sobresaltos y continuos peligros. Tienen razones suficientes para procurar salir de ella y entrar voluntariamente en sociedad con otros hombres que se encuentran ya unidos, o que tienen el propósito de unirse para la mutua salvaguardia de sus vidas, libertades y posesiones, a todo lo cual llamo con el nombre genérico de propiedad" (John Locke, *op. cit.*, p. 395).

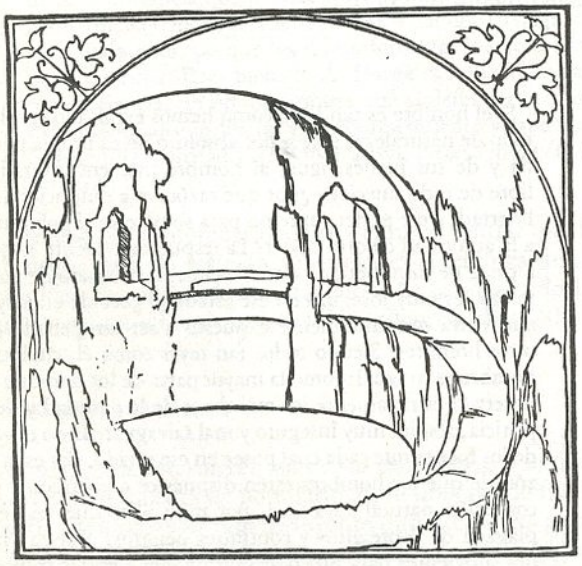
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Auge y declinación del pensamiento liberal

Hacia fines del siglo XVIII, los aspectos centrales del liberalismo clásico habían sido expuestos claramente. El análisis de Locke fue completado por los miembros de la Escuela Escocesa (David Hume, Adam Smith y Adam Ferguson) que habían reemplazado, además, su fundamentación contractualista por una visión evolucionista del desarrollo de las instituciones. A partir de allí, la lenta y gradual evolución anterior de instituciones de origen liberal se materializó en el primer cuerpo jurídico orgánico que fue la Constitución de los Estados Unidos de 1778. Fue este gradual desarrollo institucional, este lento y nunca acabado viaje al ideal del gobierno limitado, el que hizo posible el surgimiento del capitalismo y de la Revolución Industrial.

Entre esa época y mediados del siglo XIX, una serie de obras contribuyeron a redondear el conjunto de ideas elaborado durante el siglo XVIII. En estas décadas se asiste al florecimiento de la escuela clásica de economía (Say, Ricardo, Senior, Mill, etc.), a estudios históricos y sociales como los de Edmund Burke y Alexis de Tocqueville, a análisis jurídicos y políticos como los ya citados de Constant y los de Humboldt en Alemania. Este movimiento se corona con las grandes agitaciones pro-liberales entre las que se pueden mencionar escritos de gran valor propagandístico como los de Bastiat en Francia y los de Richard Cobden en Gran Bretaña.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los aportes originales a la tradición liberal clásica comenzaron a ralear. Sobresalen en este período los análisis filosóficos y sociales de Spencer, la labor jurídica de Albert Dicey, los trabajos historiográficos de Lord Acton y las muy importantes contribuciones de Carl Menger y sus discípulos de la Escuela Austríaca de economía. Como ocurre muchas veces, en el mismo momento en que las ideas liberales aparecían triunfantes en el terreno institucional, comenzaba su declinación en el campo intelectual.



Esa declinación coincidía con el surgimiento de otras corrientes ideológicas, varias de ellas basadas en principios que habían emergido durante la Revolución Francesa. Posteriormente los trabajos de Comte y Saint Simon y de los discípulos de Hegel en Alemania constituyeron los primeros pasos de un movimiento que se volvía incontenible y que abarcaría todo el espectro ideológico. Desde la ortodoxia marxista, pasando por las vesrsiones revisionistas y moderadas de Bernstein y los fabianos ingleses, por la doctrina social católica y terminando en la muy influyente Escuela Histórica alemana (Schmoller, Lizt, Sombart, etc.) y su encarnación política en la Alemania de Bismarck.

A partir de la primera guerra mundial, la declinación llegó hasta el borde de la catástrofe. El triunfo de la revolución bolchevique y la emergencia del fascismo y del nazismo presentaron al mundo concepciones ideológicas totalmente contrapuestas a todo lo que había sostenido el liberalismo clásico. En las democracias occidentales se plasmaba una cosmovisión que aliaba algunas enseñanzas liberales en el plano político-institucional con una perspectiva económico-social fuertemente influida por Keynes, que legitimizaba la reducción de ese ámbito privado tan caro a los liberales. Estas ideas no influyeron sólo en el New Deal norteamericno o en los partidos social demócratas y social cristianos europeos, como habitualmente se cree. Tuvieron también amplia repercusión entre los conservadores. Dos políticos tan influyentes como Harold Macmillan y Richard Nixon no tuvieron mayor empacho en manifestar su adhesión a las ideas de Lord Keynes.

La actitud defensiva que caracterizó al largo período de declinación no fue ciertamente novedosa. Se la puede encontrar antes en varios pasajes de la obra de John Stuart Mill. En nuestra época, ejemplos de esta actitud son algunos párrafos de autores tan conocidos como Raymond Aron o Isaiah Berlin. Quizás el ejemplo más importante de esta posición es el que se encuentra contenido en el cuerpo de ideas que sustentó la experiencia política de la post-guerra en la Alemania de Adenauer y Ehrard. La disposición a coincidir en el plano de las ideas con principios opuestos al liberalismo es visible en algo tan inmediato como el uso de ciertas expresiones. "Economía de mercado" es una vieja expresión liberal que tiene significado inequívoco. Pero el giro alemán de ese momento, "economía social de mercado", que no agrega con "social" nada conceptualmente importante a la expresión original (un mercado es "social" por definición), sugiere, en cambio, la conveniencia de introducir zonas de decisión pública en áreas de exclusiva competencia privada.

Durante estos años, la continuidad de la tradición liberal clásica quedó en manos de un grupo de autores reducido y disperso. Frank Knight y algunos discípulos del grupo que luego se conoció como la Escuela de Chicago, Mises y Hayek que continuaban la tradición austríaca, Popper, Einaudi, de Jouvenal, Ashton, Rueff y algunos más. Sus

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

esfuerzos dispersos tuvieron poca repercusión en el debate académico de aquellos años, pero algunos de ellos establecieron los puntos de partida que hicieron posible el renacimiento de estas ideas a partir de la década del setenta.

El renacimiento liberal

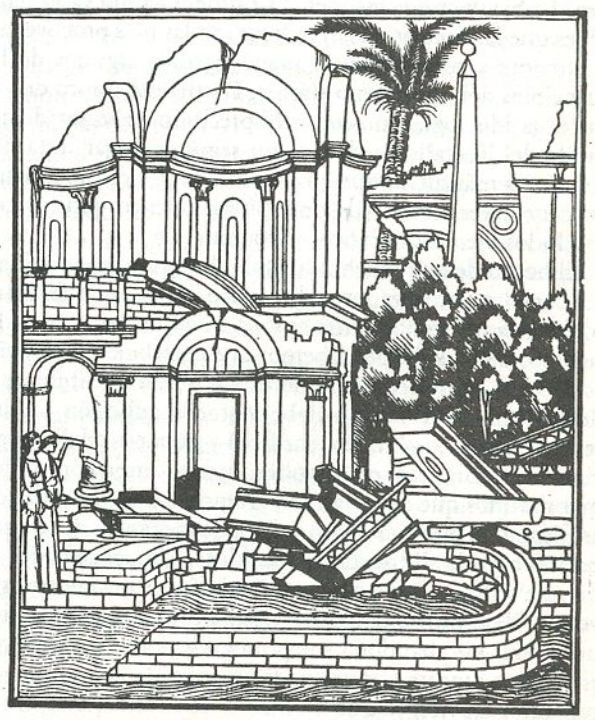
No es fácil establecer las causas de este giro en el decurso de las ideas contemporáneas. Para algunos, el factor principal fue el fracaso de las ideologías alternativas, hecho visible en los países comunistas, pero también observable en el paulatino agotamiento de las experiencias intervencionistas del mundo occidental. Para estos autores, estos hechos habían revalorizado el pensamiento de aquellos pocos que habían adelantado la inevitabilidad del desenlace negativo. Cualquiera haya sido la causa resulta interesante bosquejar rápidamente algunos aspectos que caracterizan al presente renacimiento liberal.

Como ocurre casi siempre, el cambio de las ideas comienza con la crítica a los paradigmas prevalentes. En este caso, la actitud crítica estuvo concentrada principalmente en la refutación de las teorías keynesianas (o neokeynesianas) tan en boga en la post-guerra. Junto a las tradicionales y renovadas escuelas de Chicago y Austria, fueron apareciendo otras corrientes (como la muy reciente *teoría de las expectativas racionales*) que retomaron y profundizaron los postulados centrales de la vieja tradición. Este movimiento se extendió a la historia económica a través de la crítica a versiones historiográficas recibidas (como el debate sobre la Revolución Industrial), de la introducción de nuevas perspectivas teóricas (la relación entre el marco jurídico e institucional y el crecimiento económico) y de nuevas técnicas de investigación (como las postuladas por la *Nueva Historia Económica* en los Estados Unidos). En teoría e historia económica, junto a los viejos nombres (Friedman, Mises, Stigler, Hayek, Ashton), aparecieron otros nuevos: Alchian, Desmetz, Kirzner, Lavoie, North, Fogel, Hartwell, etc.

Una de las características salientes del renacimiento es que el pensamiento liberal clásico realizó aportes de importancia en casi todas las disciplinas humanas y sociales. En filosofía y epistemología, a los trabajos de Popper, Hayek y Polanyi se agregaron los de Nozick, Flew, Watkins y Hospers. En un área muy cercana se encuentran los aportes de Sowell (continando el análisis comenzado por Hayek) sobre las características y el uso del conocimiento (científico y no científico) en la sociedad. En ciencias políticas y jurídicas, al lado de aportes de corte clásico como los de Sartori y Leoni, se encuentran los análisis sobre comportamientos burocráticos y grupos de presión de los miembros de la escuela del *Public Choice* (Buchanan, Onstrom, Tullock, Olson), los estudios sobre el cambio social de Robert Nisbett y los de educación de West. Esta lista puede completarse con el significativo y original trabajo interdisciplinario de economistas y juristas sobre los derechos de propiedad (Posner, Desmetz, Rizzo, Alchian) y los numerosos aportes de ensayistas tales como Revel, Novak, Kristol, Brittan, Sorman, Lepage y Paul Johnson.

Sería, desde luego, imposible y hasta impertinente intentar un análisis somero de una producción tan compleja como variada y matizada, además, por la presencia de un debate incesante sobre fundamentación filosófica, interpretación histórica y técnicas alternativas para alcanzar fines similares. Resulta muy útil, por lo tanto, intentar localizar alguna característica central que permita distinguir el actual renacimiento de la etapa anterior en la historia del liberalismo clásico. El rasgo central no es difícil de encontrar, ya que recorre, con pocas excepciones, la obra de todos los autores citados en el párrafo precedente. Si la etapa de declinación estuvo marcada por la presencia de retrocesos y concesiones sobre el legado de los autores clásicos, el renacimiento está fuertemente dominado por una clara intención de profundizar ese mismo legado incluyendo en el área de la interacción privada una serie de actividades que se habían considerado susceptibles de decisión pública (moneda, educación, salud, problemas ecológicos, etc.). La idea rectora en este caso es que a través de una definición más precisa de los derechos de propiedad se puede solucionar una serie de problemas en forma mucho más eficiente y progresista que a través de las decisiones tomadas por una agencia gubernamental.

Esta actitud le ha permitido al liberalismo clásico retomar el espíritu innovador que había caracterizado su presencia en el siglo XVIII y en buena parte del XIX. Junto a esta actitud ha reaparecido también la vieja postura liberal de centrar una buena parte de sus postulados en la creencia en la capacidad creadora del hombre común. Esta posición estuvo notoriamente presente durante la etapa fundadora en la crítica al orden de privilegios que caracterizaba al Viejo Régimen. Ha reaparecido ahora en la crítica al "nuevo mercantilismo" prevalente y a los distintos grupos corporativos que transgreden el principio de igualdad ante la ley. Está presente también en la creencia de que la



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

contribución al conocimiento que se realiza desde las tareas más humildes es tan importante como el que nos llega desde los centros científicos y académicos. "La libertad no es simplemente el derecho de los intelectuales a circular su propia mercancía. Es, sobre todo, el derecho de la gente común a encontrar un espacio para sus aspiraciones y un refugio ante la presuntuosa embestida de los que se sienten sus 'mejores'" (T. Sowell, *Knowledge and Decisions*, 1980, p. 383).

Liberalismo y Conservadorismo

Cuando comparé al liberalismo clásico con otras ideologías contemporáneas, excluí intencionalmente al conservadorismo. Lo hice por dos razones. La primera, como ya lo señalé, es que las fuerzas conservadoras son las más proclives actualmente a postular en el plano político algunos de los principios del liberalismo clásico. Desde este punto de vista, es la ideología que con más precisión debe ser distinguida del liberalismo clásico. En segundo lugar, esta distinción es más difícil que en los otros casos porque muchos conservadores hacen gala de espíritu práctico y miran con recelo los ejercicios teóricos y doctrinarios.

El hecho de que muchos liberales hayan buscado refugio en partidos conservadores dice poco sobre las diferencias ideológicas existentes entre ambos movimientos. Desde los tiempos de Max Weber sabemos que el trabajo del científico (o el del intelectual) es de una naturaleza diferente al del político. Este último debe lograr la adhesión pública (algo irrelevante para el científico) y para esto debe negociar, hacer alianzas, concesiones, etc. La intención de formar partidos que adhieran íntegramente a sistemas de ideas filosóficas termina siempre en la inoperancia de la agrupación o en la distorsión de las ideas. Un conservador no deja de serlo porque en determinada época encuentre atrayentes ideas provenientes de alguna ideología alternativa; un liberal no abandona sus principios porque piense que en una coyuntura determinada un partido minimice más que otros los riesgos que acechan a las instituciones liberales. ¿Cómo distinguir entonces entre ideas conservadoras y liberales?

La respuesta al interrogante planteado gira, en buena parte, alrededor del lugar que ocupa la tradición en ambos movimientos. Para algunos liberales el término no tiene mayor relevancia en la formulación de su cosmovisión económico-social. Para otros, dista de ocupar un lugar marginal. Desde los lejanos tiempos de la Escuela Escocesa hasta la obra contemporánea de Hayek, una concepción evolucionista del desarrollo institucional condujo a una actitud de respeto y cautela frente al legado del pasado. Para estos autores, la tradición es importante porque transmite conocimientos útiles acumulados en un largo proceso institucional evolutivo, muchos de cuyos aspectos no eran discernibles para la razón humana. Esta es la razón de la actitud de rechazo hacia las posturas revolucionarias que procuran la modificación total del orden anterior y su sustitución por uno completamente nuevo. Las conocidas críticas de Burke, Constant y Tocqueville a la Revolución Francesa se basaron precisamente en esta intuición sobre la función de las instituciones en el desarrollo de la humanidad.

Para los conservadores, la tradición es portadora de valores colectivos de rango superior que deben resguardarse para evitar la disolución del orden social. Estos valores tienen una existencia real propia y diferente de la de los individuos que componen la sociedad. Se establece así una distinción entre valores públicos y privados y se otorga supremacía a los primeros sobre los segundos. Resultan legítimas, por lo tanto, las intervenciones del poder público destinadas a asegurar la supervivencia de los valores colectivos. Estas intervenciones estatales pueden ser fuertes (la Alemania de Bismarck, por ejemplo) o benévolas (el conservadorismo de Disraeli), pero con mayor o menor intensidad violan el principio del gobierno limitado que es la característica central y distintiva del liberalismo clásico. Es, también, como se ha manifestado durante el presente renacimiento, su ideal irrenunciable: "El estado mínimo nos trata como individuos inviolables que no pueden ser usados como instrumentos de otros; nos trata como personas con derechos individuales con la dignidad que resulta de esa condición... ¿Cómo puede cualquier estado o grupo de individuos osar realizar más que esto?... ¿O menos?" (R. Nozick, *Anarchy, State and Utopia*, 1974, p. 333-4).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Umberto Saba

El blanco inmaculado señor

Traducción de Alejandro Rossi

Umberto Saba (Trieste 1883-Gorizia 1957) es, con Ungaretti y Montale, uno de los poetas mayores del siglo veinte italiano. Su prosa también es admirable: le gusta la anécdota fulgurante, el recuerdo que se transforma en relato, la reflexión rápida y esencial. Textos breves en los cuales una sabiduría sin pesantez deja paso a la intuición de que el mundo cotidiano es, sin duda, asombroso y fantástico.

En esta traducción he eliminado —al principio y al final— un par de páginas demasiado cargadas de alusiones locales y biográficas. De ellas entresaco estos datos necesarios: cuando se conocieron, Saba apenas pasaba los veinte años y D'Annunzio tenía un poco más de cuarenta. Queda un texto escrito con gracia e ironía, pero sobre todo con esa mezcla —rara— de distancia crítica y aceptación del ritual profundo de la vida. El emocionante y divertido momento en que dos generaciones se encuentran.

A.R.

Me recibió un blanco inmaculado señor (quiero decir, un señor vestido impecablemente de blanco), todavía joven, que tenía, y lo sabía, una sonrisa fascinante. Desde el primer instante fue conmigo exquisito. Y hasta qué punto fue exquisito apenas hoy puedo entenderlo, porque apenas hoy alcanzo a imaginar el fastidio que debe haberle producido la presencia de ese "joven poeta", que tenía algunas "humanas extravagancias" y vestía (también esto, sin embargo, se usaba entonces) un levitón gris azul con los doblados de seda. Se liberó de su hijo y de otras personas alrededor suyo y me condujo al jardín de la villa donde me hizo sentar en una banca a su lado. Todavía oigo las agujas de los pinos que crujían bajo nuestros pies. Me rogó, si no me encontraba demasiado cansado por el viaje y si no me causaba demasiadas molestias en ese momento, que le recitara alguna poesía mía. Admiró, o fingió admirar. (Admirar era, un poco, su oficio.) Dijo que mis poesías tenían una gran dulzura, que él a mi edad (y aquí suspiró como de envidia) no las había escrito tan hermosas; y que, si yo se lo permitía, me recomendaría con su editor. Permití: casi con las lágrimas en los ojos. De Florencia le envié más tarde el manuscrito que, entre dudas, arrepentimientos, variantes de logro incierto, me había costado un mes de angustias. Pero el Gran Desmemoriado no respondió ni jamás me devolvió el sudado manuscrito.

D'Annunzio era un trabajador infatigable; si no hubiera sido un gran poeta, podría acusársele de haber sido un grafómano. Y, así, ni yo ni los otros huéspedes lo veíamos fuera de las horas de las comidas. Después de cenar, sin embargo, se quedaba gustosamente con nosotros; pero también entonces hablaba poco y dejaba sin esfuerzo que los demás cumpliesen con esa tarea. O bien hacía que le tocaran en un piano automático, que se llamaba pianola, a Wagner. (La pianola —pero esto sólo lo supe más tarde— como todos los objetos y muebles de la casa y la misma villa, jamás fueron pagados a los incautos proveedores.) Era la época en la que trabajaba en un ensayo conmemorativo de Giacosa, quien había muerto hacía poco. Me asombré de su admiración por el comediógrafo "burgués"; me asombré mucho más cuando el poeta de las *Laudi* me dio a entender claramente que, de todas las bonitas palabras que había escrito en alabanza del autor de *Come le foglie*, no creía en una sola. Pero —agregó casi como una excusa— Giacosa había sido un querido amigo, un caballero perfecto, y él quería hacer algo que agradara a la viuda, a quien se proponía regalarle el precioso manuscrito. Me confesó que *La lettura*, a la cual iba destinado el ensayo, se lo había pagado y muy bien pagado. "Antes que nada", dijo en humana contradicción con una célebre máxima suya, "es necesario vivir".

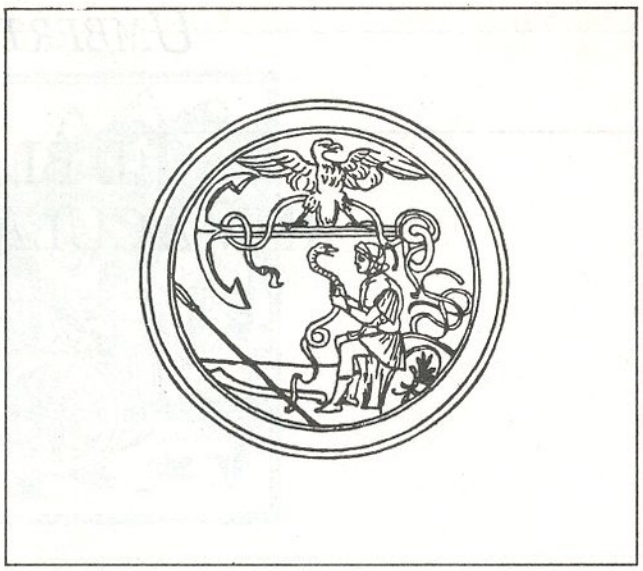
El tema se desvió hacia la literatura italiana. Habló mal de Carducci, un poco menos de Pascoli. Dijo que Italia había tenido, antes que él, sólo tres poetas: Dante, Petrarca y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Leopardi; los otros no eran más que guitarristas. Me sumé a su juicio, poniendo el acento en el "antes que él". "Mi orgullo", agregó visiblemente halagado por mi adhesión. "Sólo está hecho de comparaciones. Frente a la inconmensurable riqueza del arte, nadie es más humilde que yo; es sólo si me comparo con otros, poetas y escritores, que me siento un maestro". (Sus hijos tenían prohibido llamarlo, en público, papá: debían llamarlo maestro.) Le pregunté cuáles prefería entre sus poesías. "Quizás —respondió— 'Il fanciullo'." En esa época a mí me gustaba su oda a la muerte de Giuseppe Verdi y se lo dije; agregando , en el lenguaje del ambiente, es decir, dannunziano: "Yo sé de uno que escribió una maravillosa oda a Verdi y que, en cambio, pensaba en Wagner." Su desaprobación a mi impertinencia juvenil se expresó en un silencio que me pareció eterno. No sólo fue una impertinencia, también fue una tontería. El escribió la oda pensando verdaderamente en Verdi: el error se me hizo obvio cuando esa poesía me gustó cada vez menos y la música de Verdi siempre más.

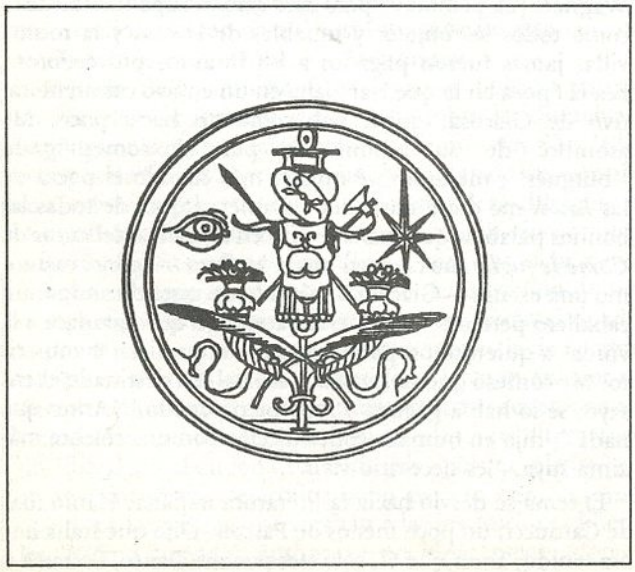
Sus hijos no sentían, al vivir en la casa del padre, la misma beatitud, el mismo sentimiento de continua expectativa que yo sentía. Y fue con mucha alegría que Gabriellino anunció que su padre nos dejaba libre el día siguiente: durante todo el día no quería que anduviésemos por ahí. Debía, como todos los jueves, recibir una visita". Me mostró también cincuenta liras —suma enorme en esos tiempos— que su padre le había dado para que comiéramos y cenáramos fuera, en Forte del Marmi o donde mejor nos pareciera. "Mi padre", comentó con una punta de ironía, "siempre es magnífico". Y fue durante ese día de vacaciones que sucedió el hecho más extraño de mi extraña visita a Gabriele D'Annunzio: el voluntario sacrificio al Vate de una parte (no vital) de mi persona: la rubia perilla que entonces, como tantos otros, jóvenes y viejos, llevaba bajo el mentón.

Verdadera o falsa que fuese, muchos notaban una cierta semejanza física entre D'Annunzio y yo. Quizá la semejanza, si existía, estaba determinada en gran parte por esa perilla y por la calvicie, ya completa en el poeta y más que incipiente en mí. Parece que también mi huésped se había



dado cuenta y que, por razones obvias, la desaprobaba. Así, cuando menos, me lo hizo creer Gabriellino. "Si eres", agregó, "un muchacho inteligente, debes cortarte la perilla (que ni siquiera te queda) y ofrecérsela mañana a mi padre. Se alegrará y te hará publicar antes tus poesías." Si bien con alguna vacilación, accedí al deseo de mi amigo; un barbero de Forte del Marmi se encargó de la fácil operación. Cuando al día siguiente el poeta me vio sin la perilla, me preguntó dónde había ido a parar. Intimidado le ofrecí —encerrados en una blanca bolsita, regalo de Gabriellino— los restos. En cuanto la desanudó y vio el contenido se rió de buena gana. Y fue en esta ocasión cuando quiso consolarme de mi calvicie precoz, a la cual —¡ay de mí!— no podía yo renunciar, ni siquiera en honor de la suya. "Sólo en la perfecta calvicie, me dijo, se revela la perfecta nobleza de una testa. Usted y yo no tenemos motivos para temerla; pero piense en una cabeza mal modelada, la cabeza de una persona vulgar, precozmente calva. ¡Qué espanto!.

Los años pasaron y no volví a tener el placer de hablar con Gabriele D'Annunzio. Un día, algunos meses después de mi visita a la Versilia, lo vi, en un coche de alquiler descubierto, pasar en Florencia por Via dei Servi. Había en el aire una primavera precoz y en el ojal el poeta llevaba violetas. Todavía lo vi una última vez: fue durante la guerra, en Taliedo. ¡Qué viejo me pareció! Apenas tenía más de cincuenta años y ya mostraba los signos de esa vejez inmensa, casi antinatural, que más tarde asombró a todos sus visitantes. El Héroe ha seguido, a través del campo de aviación, de un ayudante que, al igual que su patrón, vestía fuera de reglamento: enorme, un verdadero gigante, más alto que el más alto coracero del rey. Otro de sus hijos, que los azares de la vida habían convertido en mi teniente, me dijo, un poco sorprendido por mi indiferencia: "¿Por qué no va a saludar a mi padre? Si tiene temor, yo lo acompaño." Pero mi breve paréntesis dannunziano se había cerrado desde hacía tiempo. ¿Qué podría haberle dicho? Era también la época en la que yo había descubierto a Nietzsche; pero el Nietzsche que yo amaba no era el suyo: era su perfecta antítesis.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JOSEPH BRODSKY

NADIEZHDA MANDELSTAM

Traducción de Rafael Segovia Albán

De los ochenta y un años de su vida, Nadiezhda Mandelstam pasó diecinueve como la mujer del poeta ruso más grande de este siglo, Osip Mandelstam, y cuarenta y dos como su viuda. El resto fueron años de infancia y juventud.

En los círculos cultivados, especialmente entre los literatos, ser la viuda de un gran hombre basta para conferir una identidad. Esto es particularmente cierto en Rusia, donde en las décadas de los años treinta y cuarenta el régimen producía viudas de escritores con tal diligencia que para mediados de los sesenta había ya suficientes como para organizar un sindicato.

"Nadya es la viuda más afortunada", acostumbraba decir Anna Akhmatova, pensando en el reconocimiento universal que por esas fechas se le dio a Osip Mandelstam. Este comentario apuntaba claramente hacia su colega poeta; aunque tenía razón, era el punto de vista del exterior. Cuando el reconocimiento empezó a llegar, la señor Mandelstam tenía ya más de sesenta años, su salud era extremadamente precaria y sus medios de subsistencia magros. Además, la universalidad de tal reconocimiento no incluía a la famosa "sexta parte del planeta entero", es decir, a la misma Rusia. Tras ella quedaban dos décadas de viudez, una extrema privación, la Gran guerra (encubridora de cualquier pérdida personal), y el miedo cotidiano de ser atrapada por los agentes de seguridad del Estado por ser la mujer de un enemigo del pueblo. Excepto la muerte, cualquier cosa después de eso era algo así como una tregua.

La conocí precisamente entonces, en el invierno de 1962, en la ciudad de Pskov, adonde había ido, junto con una pareja de amigos, para echar un vistazo a las iglesias locales (las más elegantes del Imperio, para mi gusto). Tras enterarse de nuestra intención de viajar a esta ciudad, Anna Akhmatova sugirió que visitáramos a Nadiezhda Mandelstam, que enseñaba el inglés en el instituto pedagógico del lugar, y nos dio varios libros para ella. Esa fue la primera vez que oí su nombre; no sabía siquiera que existiera. Vivía en un pequeño departamento comunal compuesto de dos habitaciones. En la primera vivía una mujer cuyo nombre, no sin cierta ironía, era Nietsvetaeva (literalmente: no-Tsvetaeva)*; la segunda habitación era la de la señora Mandelstam. Tenía ocho metros cuadrados —el tamaño de un baño común en Estados Unidos—. La mayor parte del espacio estaba ocupado por una cama doble de hierro colado; había también dos sillas de mimbre, una cómoda con un pequeño espejo, y una mesita de noche que servía para todo, sobre la cual se hallaban platos con restos de su comida y junto a los platos, abierto, un ejemplar de bolsillo de *El erizo y la zorra* de Isaiah Berlin. La presencia de este libro de cubiertas rojas en esa minúscula celda, y el que no lo escondiera bajo la almohada al oír tocar la campanilla de la puerta, significaba precisamente esto: el principio de la tregua.

Según salió a relucir más tarde, el libro se lo había enviado Akhmatova, que por cerca de medio siglo fue siempre la más cercana amiga de los Mandelstam; al principio, de ambos, y luego de Nadiezhda. Ella misma había enviudado dos veces. Su primer marido, el poeta Nikolai Gumilev, fue muerto a tiros en 1921 por la Cheka, nombre de doncella del KGB; el segundo, el historiador de arte Nikolai Punin, murió en un campo de concentración que pertenecía a la misma organización. Akhmatova ayudó a Nadiezhda Mandelstam en todo cuanto le fue posible; durante los años de guerra le salvó la vida, llevándola a ocultas a Tashkent, adonde habían sido evacuados algunos escritores, y compartiendo con ella las raciones diarias. Aun cuando sus dos maridos habían sido asesinados por el régimen, y sus dos hijos languidecían en campos de con-

* Alusión a la gran poetisa rusa Marina Tsvetaeva, que se suicidó, en 1941, en el Asia Central, adonde había sido confinada durante el Gran Terror.

• Publicado con autorización de *The New York Review of Books*.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

centración (por cerca de dieciséis años, si no me equivoco), Akhmatova gozaba en alguna manera de una mejor situación que Nadiezhda Mandelstam, ya que era reconocida, aunque de mala gana, como escritora, y se le permitía vivir en Leningrado y en Moscú. Las grandes ciudades no estaban al alcance de la viuda de un enemigo del pueblo.

Durante décadas enteras Nadiezhda vivió una vida trashumante, con breves altos en los villorrios y pueblos del gran Imperio, instalándose en un nuevo lugar sólo para huir ante el primer signo de peligro. El estatuto de no-persona pronto se convirtió en su segunda naturaleza. Era una mujer pequeña, delgada; con el paso de los años se fue encogiendo más y más, como si tratara de convertirse en algo sin peso, algo fácil de embolsar en el momento de la huida. Asimismo, no tenía prácticamente posesión alguna: muebles, objetos de arte, libros. Aun los libros extranjeros no permanecían por mucho tiempo en sus manos: después de ser leídos u hojeados pasaban a poder de alguien más. Así había que proceder con los libros. En sus años de más extrema abundancia, a finales de los sesenta y principio de los setenta, el artículo de mayor precio en su departamento de una sola habitación, en las afueras de Moscú, era un reloj de cuco en la pared de la cocina. Una casa para decepcionar a un ladrón y también a los portadores de una orden de cateo.

Durante los años *de abundancia* que siguieron a la publicación de sus dos volúmenes de memorias en Occidente, aquella cocina se convirtió en lugar de destino de verdaderas peregrinaciones. Una noche de cada dos, más o menos, lo mejor de lo que había sobrevivido o nacido en la era post-estaliniana se reunía alrededor de la larga mesa de madera, diez veces mayor que el camastro de Pskov. Parecía que estaba casi a punto de desquitarse de las décadas en que había sido un paria. Pero lo dudo. En todo caso, la recuerdo mejor en aquella pequeña habitación de Pskov, o sentada sobre el borde de un sofá en el departamento de Akhmatova en Leningrado, adonde iba de vez en cuando ilegalmente, desde Pskov, o surgiendo de la profundidad del corredor en el departamento moscovita de Shlovsky, donde anidaba en espera de encontrar alguna vez un sitio para ella. Quizá recuerdo esto con mayor claridad porque ahí estaba ella más en su elemento como una desterrada, una fugitiva, "la mendiga amiga", como la llama Osip Mandelstam en uno de sus poemas; y esto es lo que siguió siendo por el resto de su vida.

Quita el aliento darse cuenta de que escribió esos dos tomos suyos de memorias a la edad de sesenta y cinco años. En la familia Mandelstam, el escritor era Osip, no ella. Antes de estos volúmenes sólo había escrito cartas a sus amigos y apelaciones a la Suprema Corte. Tampoco es su caso el de alguien que repasa una larga vida llena de acontecimientos en la tranquilidad del retiro. Porque sus sesenta y cinco años no eran exactamente normales. No es por nada que en el código penal soviético hay un artículo que especifica que, en ciertos campos de concentración, un año de servicio cuenta por tres. Gracias a este mandamiento las vidas de muchos rusos durante este siglo han llegado casi a tener la duración de las de los patriarcas bíblicos. Ella tenía algo más en común con los patriarcas: la devoción por la justicia.

No fue sólo su devoción por la justicia la que la llevó a sentarse y usar su tiempo de tregua, a los sesenta y cinco años, para escribir esos libros. Lo que les dio existencia fue la reproducción, no colectiva sino individual, de un fenómeno de la historia de la literatura rusa. Me refiero al surgimiento de la gran prosa rusa durante la segunda mitad del siglo diecinueve. Es una prosa que aparece como salida de ningún lado, como un efecto sin causa determinable, pero que no fue sino el producto secundario de la poesía rusa del siglo diecinueve. La poesía dio el tono de todo lo que se escribió, y las mejores obras de ficción pueden verse como ecos distantes y cuidadosas elaboraciones de la sutil psicología y del léxico de la poesía del primer cuarto de ese siglo. "La mayoría de los personajes de Dostoyevski", solía decir Anna Akhmatova, "son héroes de Pushkin y de Onegin, que han envejecido."

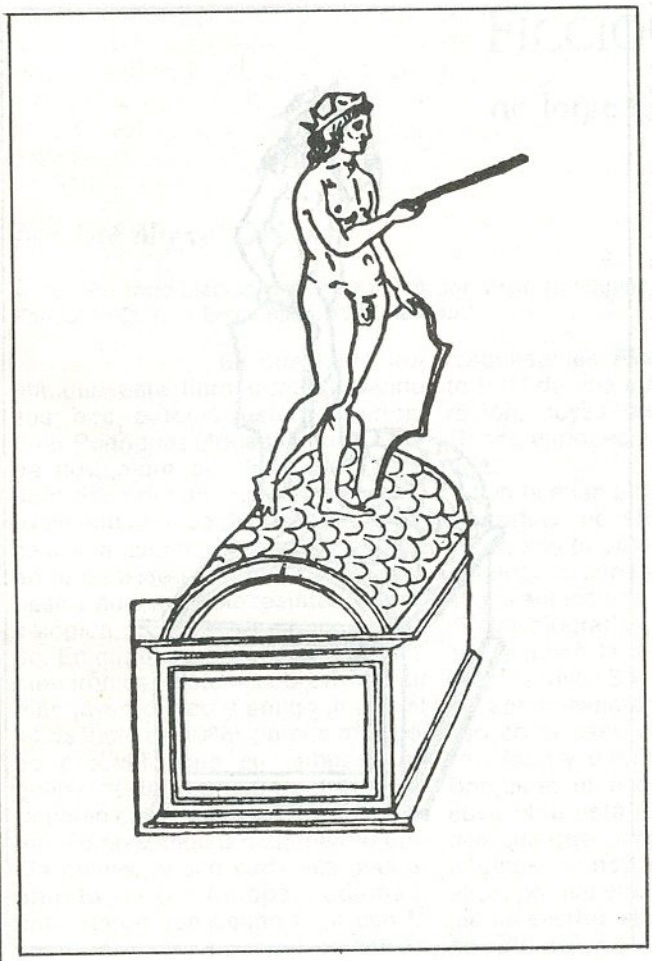
La poesía siempre precede a la prosa, y así fue en la vida de Nadiezhda Mandelstam, en más de un sentido. Como escritora, al igual que como persona, en la creación de dos poetas a los que estaba indisolublemente ligada: Osip Mandelstam y Anna Akhmatova. No sólo porque el primero fue su marido y ésta su amiga de toda la vida. Después de todo, cuarenta años de viudez podrían oscurecer los recuerdos más felices (y en el caso de aquel matrimonio esos momentos fueron pocos y poco frecuentes: sus años de casados coincidieron con la devastación económica del país causada por la revolución, la guerra civil, y los primeros planes quinquenales). Del mismo modo, hubo años en que Nadiezhda no vio a Akhmatova para nada, y una carta hubiera sido lo último en qué confiar: el papel, en general, era peligroso. Lo que reforzó la unión de Nadiezhda con su marido y con su amiga fue una circunstancia práctica: la necesidad de confiar a la memoria lo que no podía ser confiado al papel, es decir, los poemas de ambos autores.

Nadiezhda Mandelstam ciertamente no estaba sola en esta tarea de aquella "época anterior a Gutemberg", según las palabras de Akhmatova. Sin embargo, al repetir día y noche las palabras de su marido muerto estaba indudablemente ligado no sólo al hecho de entenderlas cada vez mejor, sino también el de resucitar su misma voz, las entonaciones peculiares que él sólo podía darles. Sensación de su presencia, aunque evanescente, conciencia de que él cumplía con su parte en ese contrato "para bien o para mal", especialmente la segunda mitad. Lo mismo valía para los poemas de Akhmatova, con frecuencia físicamente ausente, ya que una vez puesto en movimiento el mecanismo de la memoria no se detiene más. Y lo mismo valía para otros autores, para ciertas ideas, para principios éticos —para todo lo que no podía sobrevivir de otra manera—. Así, gradualmente, aquellas cosas crecían en ella. Si existe un substituto del amor, es la memoria. Recordar es restaurar la intimidad. Poco a poco las líneas de aquellos poetas se fundieron con su espíritu y fueron su identidad. La alimentaban no sólo con el nivel de las ideas y del ángulo de visión; lo que es más importante, se convirtieron en su norma lingüística. Así, cuando se puso a escribir sus memorias, todo la llevaba a confrontar sus frases con las de ellos. La claridad y la ausencia de remordimientos que denotan sus páginas, además de reflejar el carácter de su mente, son también producto del estilo poético que regía esa mente. Tanto en su contenido como en su estilo, sus memorias no son otra cosa que un post-scriptum de la suprema versión del lenguaje que es, esencialmente, la po-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

esía, y que se convirtió en su propia carne a fuerza de repetir los versos de su marido.

La gran poesía —Diría Auden— la "lanzó a punta de heridas" a la prosa. Eso es realmente lo que hizo, ya que la herencia de aquellos dos poetas sólo podía construirse sobre la base de un desarrollo o de una elaboración formal de la prosa. En poesía, sólo podía ser continuada por epígonos. Que es lo que ha sucedido, pues en Nadiezhda Mandelstam la prosa era el único medio disponible para que el lenguaje mismo escapara del estancamiento, así como era también el único medio adecuado para el ejercicio de aquella mente formada por el uso del lenguaje de esos poetas. Sus libros fueron, así, no tanto de memorias, y una guía para entender las vidas de los dos grandes poetas, no



obstante su magnífico logro en estas dos funciones; estos libros dilucidaban la conciencia de la nación. Por lo menos de la parte de ella en que era posible leerlos.

Poco hay que extrañar, así, que esta dilucidación encierre una denuncia del sistema. Estos dos tomos de memorias de la señora Mandelstam verdaderamente valen por un Día del Juicio sobre la tierra, así en relación con su época como con la literatura de ésta —un juicio aplicado tanto más justamente cuanto que fue esta época la que había emprendido la construcción del paraíso terrenal: aun menos extraño resulta, también, que estas memorias, especialmente el segundo tomo, no encontraran aprobación ni fuera ni dentro de las murallas del Kremlin. Las autoridades, debo admitir, fueron más honestas en su juicio que la *intelligentsia*: decretaron simplemente que la posesión de estas memorias era un crimen castigado por la ley. En cuanto a la *intelligentsia*, especialmente la de Moscú, fue presa de un verdadero alboroto, que tenía su origen en las acusaciones de Nadiezhda Mandelstam contra muchos de sus ilustres, y no tan ilustres, miembros, denunciando su complicidad virtual con el régimen. Pero el río humano que pasaba por su cocina menguó significativamente.

Hubo cartas abiertas y otras semi-abiertas, resoluciones indignadas para rehusarse a estrecharle la mano, amistades y mattimonios destruidos por discutir la entereza política de tal o cual persona. Un conocido disidente declaró, con un gesto condenatorio de sus barbas: "Abrid el fuego sobre toda nuestra generación"; otros se precipitaron a sus dashas y se encerraron ahí a hurgar antimemorias en el tonel. Sucedía todo a principios de los setenta, y unos seis años más tarde estas mismas gentes estarían divididas por las posiciones asumidas por Solyenitsin en la cuestión de los judíos.

Hay algo en la conciencia de la gente de letras que no puede soportar ni la noción de la autoridad moral de nadie. Se resignan esos hombres a la presencia de un Primer Secretario del Partido, o de un Führer, como ante un mal necesario, pero esos mismos interrogarían vehementemente a un profeta. Es así, se puede suponer, porque la condición del esclavo es menos desalentadora que la de alguien moralmente reconocido como un cero a la izquierda. Después de todo, un perro caído no debería ser apaleado. Sin embargo, el profeta le pega al perro caído no para rematarlo, sino para ponerlo de pie. La resistencia a los golpes, el cuestionamiento de las afirmaciones y acusaciones de un escritor, son resultado no de un deseo de verdad sino de la coqueta nimiedad de la esclavitud. Tanto peor, entonces, cuando la autoridad no sólo es moral sino también cultural —como era el caso de Nadiezhda Mandelstam—.

Quisiera aventurar un paso más hacia adelante. Por sí misma la realidad *per se* no vale un cuerno. Es la percepción, el conocimiento, lo que eleva la realidad al nivel del sentido. Y existe una jerarquía entre percepciones (y, de manera correspondiente, entre sentidos), siendo los datos que se adquieren a través de los prismas más sensitivos y refinados los que se colocan en el lugar más alto. El refinamiento y la sensibilidad son conferidos a un prisma de éstos por la única fuente que puede suministrarlos: la cultura, la vida civilizada, cuya principal herramienta es el lenguaje. La evaluación de la realidad que se puede hacer a través de un prisma así —cuya adquisición es una meta de la especie— es por ello mismo la más certera, tal vez hasta la más justa. (Exclamaciones de "¡injusto!"y "¡elitista!" que pueden alzarse ante lo dicho, viniendo de quien vienen —¿quién lo creyera?—, las universidades locales, deben permanecer desoídas, porque la cultura es "elitista" por definición, y la aplicación de los principios democráticos a la esfera del conocimiento lleva a equiparar la sabiduría con la idiotez.)

Es la posesión de este prisma, don que le fue concedido por la mejor poesía rusa del siglo veinte, y no del carácter único de su dolor, lo que ampara de ataques a Nadiezhda Mandelstam por su obra referente al pedazo de realidad que le es propio. Decir que el sufrimiento puede hacer más

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

grande el arte es una abominable falacia. El sufrimiento ciega, ensordece, arruina, y muchas veces mata. Osip Mandelstam fue un gran poeta *antes* de la revolución. Son también los casos de Anna Akhmatova y de Marina Tsvetaeva. Ellas hubieran sido lo que fueron, aunque no hubiera sobrevenido ninguno de los sucesos sociales que tocaron en suerte a Rusia en este siglo: porque estaban *dotadas* por un don supremo: el de la poesía. Pues el talento no necesita historia.

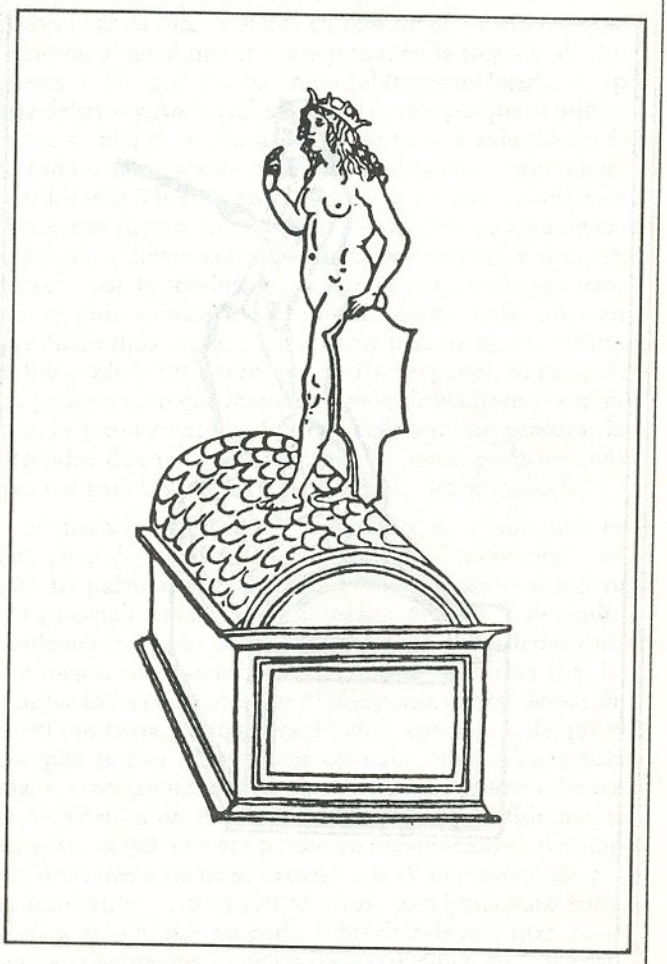
¿Nadiezhda Mandelstam hubiera sido lo que fue si no hubiera habido la revolución y todo lo que le siguió? Probablemente no, ya que conoció a su futuro marido en 1919. Pero la pregunta en sí toca lo inmaterial; nos lleva a los dominios lóbregos de la ley de probabilidades y del determinismo histórico. Después de todo, se convirtió en lo que fue no a causa de lo que aconteció en Rusia durante este siglo, sino a pesar de ello. Un casuista señalaría con el dedo, desde el punto de vista del determinismo histórico, que "a pesar de" es sinónimo de "porque". Pero dejemos al determinismo histórico las sutilezas y melindres referentes a la semántica de ese muy humano "a pesar de".

Por una buena razón, empero. Porque una frágil mujer de sesenta y cinco años resulta capaz de frenar, si bien no a largo plazo, la desintegración cultural de una nación entera. Sus memorias son algo más que un testimonio de sus tiempos: constituyen la visión de la historia a la luz de la conciencia y de la cultura. Bajo esa luz, la historia echa pie atrás, y un individuo toma conciencia de su elección: buscar la fuente de esta luz o cometer un crimen antropológico consigo mismo.

Ella no quiso ser tan grande, ni tampoco trató sencillamente de ajustarse al sistema. Esto era asunto privado de su temperamento, de su identidad y de lo que había dado forma a esa identidad. Esta había sido definida por uno de los mejores productos de la cultura: los poemas de su marido. Eran ellos, no su memoria, los que trataba de mantener vivos. A lo largo de cuarenta y dos años se convirtió en la viuda no de aquél sino de éstos. Claro que amaba la memoria de su marido, pero el amor es en sí mismo la más elitista de las pasiones. Adquiere su substancia estereoscópica y su perspectiva solamente en el contexto de la cultura, ya que ocupa más espacio en la mente que en la cama. Fuera de esa ubicación cae en un contacto unidimensional. Era una viuda de la cultura, y pienso que al final, así, amó más a su marido que el día en que se casó con él. Por esto probablemente los lectores de sus memorias, las encuentran tan obsesivamente penetrantes. Por ello, pero también porque el estatuto del mundo moderno ante la civilización puede ser definido en términos de viudez.

Si algo le faltaba era la humildad. En esto era bastante diferente de sus dos amados poetas. Pero ellos tenían su arte, y la calidad de sus logros les aportaba suficiente satisfacción como para ser, o pretender ser, humildes. Era terriblemente obstinada, categórica, caprichosa, desagradable, idiosincrática; muchas de sus ideas salían del horno a medio cocer o estaban desarrolladas sobre la base del rumor público. Había en ella mucho de prepotencia femenina, lo cual no es sorprendente, dada la talla de las figuras con las que se enfrentaba en la realidad y más tarde en la imaginación. Al final, su intolerancia alejó a muchos de su lado; lo cual no le pesó mucho, pues empezaba a cansarse de la adulación, de la simpatía de Robert McNamara y de Willy Fisher (el verdadero nombre del Coronel Rudolph Abel). Todo lo que ahora deseaba era morir en su propia cama y, así, en cierta manera, anhelaba la muerte, porque "allá arriba estaré otra vez junto a Osip". "No", contestó Akhmatova cuando oyó esto. "Te equivocas de todo a todo. Allá arriba voy a ser yo quien esté con Osip."

Su deseo se hizo realidad, y murió en su cama. Lo cual no es poca cosa para un ruso de su generación. Sin duda surgirán quienes aleguen ruidosamente que no entendió a su época, que perdió el tren de la historia que corre hacia el futuro. Pero, como casi cualquier otro ruso de su generación, sabía demasiado bien que ese tren que corre hacia el futuro para en el campo de concentración o en la cámara



de gas. Tuvo la suerte de no alcanzarlo, y nosotros tenemos la de saber cual era su ruta. La vi por última vez el 30 de mayo de 1972, en aquella cocina suya, en Moscú. La tarde llegaba a su fin y ella fumaba, sentada en el rincón, bajo la espesa sombra que proyectaba sobre la pared la alta alacena. La sombra era tan espesa que las únicas cosas que se podían vislumbrar eran el tenue resplandor de su cigarro y los dos ojos penetrantes. El resto —su menudo cuerpo encogido bajo el chal, sus manos, el óvalo de su rostro ceniciento, su cabello gris como la ceniza— todo quedaba engullido por la oscuridad. Parecía lo que queda de un enorme fuego, una pequeña brasa que quema si alguien la toca.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LIBROS

FICCIONARIO

de Jorge Luis Borges

por José Miguel Oviedo

• Edición, introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez Monegal, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 483 pp.

Es una triste ironía que este libro circule cuando sus dos autores están muertos. Emir Rodríguez Monegal murió el 14 de noviembre de 1985; aunque el libro tiene pie de imprenta en agosto de ese año, es dudoso que llegase a verlo: por entonces ERM estaba en lo peor de una enfermedad que, pese a su admirable resistencia psicológica, lo destruyó en poco tiempo. En cuanto a Borges, que —también irónicamente— sobrevivió a su más joven crítico y amigo (murió el 14 de junio de 1986), parece muy poco probable que se enterase siquiera de la aparición del libro; él también estaba secretamente enfermo y empezando a disponer su propia muerte, ajeno cada vez más al mundo real. Ambos, además, enfrentaron ese hecho final con la misma certeza de que si bien habían permanecido largos años solos, no podían partir sin dejar en orden ciertas cosas terrenas: ERM se casó *in artículo mortis*, con Selma Calasans, y Borges, menos de un mes antes de morir en Ginebra con María Kodama. Decisiones felices (se sabe que ERM la tomó diciendo: *"Let's have a happy end"*) porque, aparte de formalizar afectos profundos y prolongados, aseguraban que los inmensos legados de ambos (la legendaria biblioteca de ERM en New Haven, los archivos y papeles de ambos) quedaban en manos seguras y responsables. *Ficcionario* es el punto final de una larga y mutua admiración, cuyas diversas manifestaciones enriquecieron nuestra literatura.

Las buenas antologías, como las biografías, no son libros *sobre* un autor: son (o parecen ser) del autor antologado con tanto derecho como el que selecciona, anota y presenta. (En las biografías, la "vida" también es de quien la escribe, no sólo de quien la vive.) Son libros nuevos que un autor inventa para otro. Lograr eso en el caso de Borges es, a la vez, fácil y difícil. Es fácil, porque Borges es un escritor fragmentario, cuya obra está formada por unidades que casi nunca exceden las 20 páginas: no hay nada que cortar en ellos, porque el autor mismo no sólo las ha escrito, sino que también las ha *editado*, en el sentido inglés de la palabra. Por otro lado, esos pequeños retazos están ensamblados entre sí de una manera indisoluble: cada parte remite al todo, y el todo se refleja de modo diverso en las partes, enriqueciendo su significado. Como dice ERM en su introducción: "Seleccionar (discriminar) implica destruir una totalidad que es superior a la suma de sus partes. Por otro lado, casi no hay texto suyo (como el hueso que un antropólogo encuentra en el barro) que no pueda ser usado para reconstruir la fábrica entera de su obra" (p. 9). Además, Borges ha sido su propio antólogo, en esas famosas y varias veces editadas y ampliadas *Antologías personales*. Y, para terminar, el propio ERM es autor de otras antologías y trabajos de recopilación sobre Borges: el terreno estaba, pues, más que saturado.

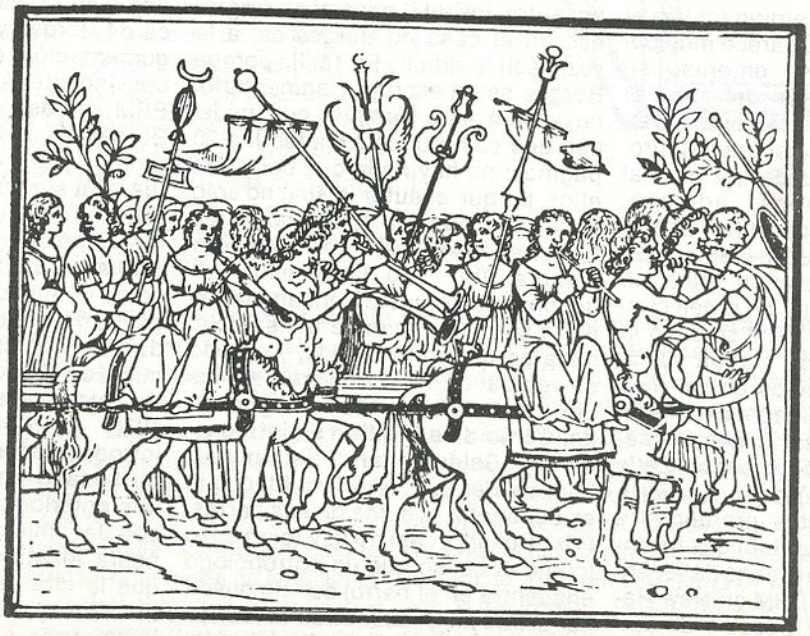
Sin embargo, este *Ficcionario* es un libro *nuevo* y apasionante; en cierta manera, es una reescritura del Borges esencial y un esclarecimiento de su obra total. Propone una lectura, da una versión auténtica de Borges y la somete a una argumentación que es básicamente convincente. A su vez, este libro de ERM se basa en otros suyos sobre Borges: es un texto hecho de textos propios y ajenos. Al final de las notas, cita sus fuentes: "Este libro antológico puede ser considerado como complemento de mi *Borges por él mismo* (Barcelona, Laia, 1984), así como de mi *Jorge Luis Borges. Una biografía literaria*, también publicado por el Fondo de Cultura Económica, de México. La primera edición de esta biografía, en inglés, es de 1978" (pp. 474-475); y en la misma introducción alude a la tercera: "Me he basado para esta antología en una anterior que publiqué en inglés con la amistosa colaboración del poeta Alastair Reid" (p. 9). Curioso que la cita de esta fuente sea tan discreta que ni se menciona en la bibliografía sobre Borges: ERM se

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

refiere a *A Borges Reader* (New York, 1981), cuya redacción debió inspirarle la idea de este *Ficcionario*. El título, que hace un guiño cómplice al lector con su delicado juego fonético, es muy preciso porque, para ERM, "todo lo que Borges escribe se transforma en lectura, es decir: en literatura, en ficción" (p. 7). Ese carácter eminentemente ficticio, inventivo y especulativo es lo que da unidad a su obra, no importa si el género es narración, poesía o ensayo. De hecho, la obra borgiana es un alegato implícito contra la distinción genérica; lo que escribe se superpone a dos o más géneros, establece espacios fronterizos e indefinidos para los que no hay una atribución precisa. Trampas de Borges: cuentos que parecen ensayos, notas bibliográficas de libros inexistentes o necrologías de autores inventados, fuentes apócrifas, poemas que son paráfrasis y repasos de otros textos, de la misma imagen; y, sobre todo, la presencia ubicua de ese personaje mayor de la obra, ese "Borges" que no es él, que no es nadie. La antología tampoco distingue: el verso va al lado de la prosa porque todo es parte del sistema imaginario convocado por la voz "Borges".

ERM agrupa el material en cuatro partes, las tres primeras tienen breves prólogos y notas de presentación; la cuarta presenta la cronología, bibliografía y filmografía borgianas, y las extensas notas a los textos, que es de lo más personal e interesante del libro. La primera parte (titulada "El escritor") es la más nutrida, pues ocupa dos tercios de la antología, y está dividida por eso en dos secciones: la que cubre sus años de joven poeta ultraísta, y aquélla que arranca en los años 30 y en la que Borges redescubre la ficción, tanto a través de su práctica como de su teorización. La segunda parte tiene el sarcástico título de "El dictador" y alude a la etapa en la cual Borges ya no escribe, sino dicta, lo que supone una transición estilística y un lento retorno a la poesía. La tercera cubre el breve período de tardías ficciones "realistas", es decir, los años de *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975), entre otros. En total, ERM ha incluido 118 textos de Borges, varios de ellos nunca recogidos en libros y menos en antologías. Alineando esos textos olvidados junto con los más clásicos y conocidos, entretejiéndolos en un diálogo lleno de adelantos en el tiempo y ecos internos, interpretando todo el proceso a través de sus prólogos y notas, ERM hace emerger al "Borges" ficticio en el centro de un mundo imaginario de irresistible seducción, magia y lucidez. Siempre he pensado que la grandeza de Borges reside en que es un escritor riguroso sin dejar de ser increíblemente ameno, un autor cuya erudición es un vehículo, y no un estorbo, para el placer que provoca su lectura.

Que el libro cumpla su cometido de presentar un Borges original y reconocible, no quiere decir que no puedan hacérsele algunas objeciones. Creo que la más importante es la que se refiere a la forma como ERM ha distribuido el material. Aunque la secuencia cronológica da una muy buena idea del proceso creador, algunos criterios resultan discutibles. Especialmente en la primera parte, cuya amplitud es tal que puede colocar bajo un mismo rubro ("Redescubrimiento de la ficción") textos que van de 1930 a 1955: demasiado para establecer un principio regulador. me parece que, en vez de estar dividida en sólo dos secciones, esa parte debió tener tres o cuatro, de acuerdo con las distintas maneras que Borges adopta en ese largo lapso; el lector habría ganado con más prólogos y notas de introducción. El título de la segunda es ingenioso, pero tiene el inconveniente de que "El dictador" sugiere que la obra "realista" de la tercera no es también dictada: lo es y eso oscurece el criterio. La otra objeción es más bien formal: tal como lo hizo en su biografía de Borges, en *Ficcionario* ERM insiste en llamarlo "Georgie", su nombre familiar. Usarlo para referirse a Borges cuando era niño o muchacho parece apropiado, pero no extenderlo a Borges ya escritor: introduce una inne-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cesaria nota de familiaridad que trivializa un poco la figura de un autor cuyo único nombre es bien conocido: "Borges" (sin "Jorge Luis").

Ya señalé que lo mejor del libro está en las notas. Toda la erudición, el conocimiento íntimo del autor y sus textos, la mejoria del dato menudo y de la alusión libresca (o cinematográfica, pues ERM era un empedernido cinéfilo, con obra crítica también en ese campo), la elegancia e ironía de su prosa, brillan aquí con gran esplendor. He aprendido mucho leyéndolas, me he entretenido enormemente con ellas; también he discrepado con algunas o han despertado mi perplejidad. ERM era un crítico muy sugestivo, que ponía toda su persona en lo que escribía (ahora que está de moda hacer lo contrario, en nombre de una mal entendida "objetividad"), que opinaba con pasión y discutía hasta consigo mismo. Era un polemista temible y un batallador infatigable, aun en las épocas más pacíficas de su activa vida. Podía ser un hombre complejo y hasta difícil, aunque sabía aliviar esas asperezas con los dones de su aguda inteligencia, su inmenso saber y su arte de finísimo conversador. (Recuerdo con gratitud esas charlas inteligentes y llenas de humor que tuvimos en el Perú, en Estados Unidos, en Berlín, en París y otros lados.) Esos dos aspectos de su persona, el abrasivo y el serenamente comprensivo, se reflejan a la par en estas notas que hay que leer lo mismo como comentarios sobre Borges que como testimonios privados del crítico. Imposible comentarlas todas aquí. Me referiré con el mismo número que usa ERM e indicando el título del respectivo texto de Borges:

2. "El General Quiroga va en coche al muere": la alusión al *Facundo* y a la discutida identidad de los que lo mataron, tienen sumo interés: plantean la cuestión de cómo reelabora Borges la historia a partir de Sarmiento.

3. "Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad": Valiosa la aclaración de que resulta dudoso que el primer *Quijote* leído por Borges fuese la versión inglesa, como se supone generalmente.

4. "La fundación mítica de Buenos Aires": Muy aventurada la afirmación de "afinidad" entre Mario y Oswald de Andrade, y Borges dice que "los indios comieron", hace una sarcástica alusión a un festín caníbal, tiene poco que ver, creo, con el movimiento Antropofagia, del Brasil.

9. "Una vindicación de la Cábala": Escribe ERM que la advertencia borgiana de haber inventado una secta hasídica "no ha impedido que solemnes eruditos latinoamericanos aficionados a la literatura hebrea, hayan fatigado bibliotecas para probar, o no, que Borges conocía a fondo la Cábala" (p. 458). La mordacidad de la referencia es excesiva e inútil dentro de una nota. Ese aire defensivo a nombre de Borges reaparece en otras partes, sin mayor justificación; además, se observa que, como suele ocurrir con los críticos de Borges, el estilo del maestro ("fatigado bibliotecas") contagia a sus exégetas.

13. "El arte narrativo y la magia": Util la referencia a Genett a propósito de este texto capital. En la última década de su producción, el pensamiento crítico francés (estructuralismo, desconstrucción, etc.) tuvo un impacto muy fuerte en ERM, estimulado por su asociación a Yale University, foco de la escuela crítica norteamericana más afín a esa línea de pensamiento; esto se refleja en muchas notas.

18. "El espejo de tinta": ilustrada aclaración sobre las verdaderas fuentes de este cuento, pese a las que se citan en él; igual la digresión sobre los espejos como metáfora de "sus terrores infantiles en el acto de escribir".

29. "La biblioteca total": Este texto es mucho menos conocido que el cuento "La biblioteca de Babel". ERM explica sus orígenes, en los años en que Borges era empleado de la humilde Biblioteca Municipal Miguel Cané, y da detalles minuciosos; pero agrega también éste: "Para evitar la hostilidad de sus colegas (más interesados en historias perversas, la práctica ocasional de la violación y en el fútbol) Borges accedió a no clasificar más de cien libros por día" (p. 446). La malicia informativa del dato es injustificada: no aclara nada sustancial y daña una nota por lo demás informadísima.

30. "Pierre Menard, autor del *Quijote*": Otra nota espléndida; cita como posibles alusiones de la parodia borgiana a Unamuno y Larreta, lo que es digno de estudio.

31. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": La aclaración sobre la fecha de la postdata revela el sutil juego de Borges: la postdata es en realidad de 1940, aunque está fechada 1947. Así, parodia la función propia de una postdata.

46. "Roger Caillois": *Le roman policier*": Es cierto que Borges escribe una reseña "demoledora" del libro de Caillois, pero no es un ataque a mansalva como sugiere ERM: al final de su texto Borges lo elogia (p. 192). Esto mismo hace más extraño el incidente personal a que dio lugar; tal vez ERM siga una pista errónea dada por el propio Borges.

57. "Déle, déle": Curioso texto "político" de Borges. Aquí y en otras notas, ERM se esfuerza por defenderlo de las acusaciones de "fascista". No debería darse tanto trabajo: sólo los ignorantes pueden repetir esa acusación. El fascismo supone la violencia como arma de lucha política; la repulsión de Borges por eso (aunque la aceptaba, romantizándola, en sus relatos y poemas de tema gauchesco) era absoluta. Borges creía en la democracia, pero con un sesgo marcadamente conservador. Esta última palabra falta en las notas de ERM. Por conservador era antiperonista, más que por democrático; por eso tuvo veleidades con las juntas militares tras el retorno de Perón. Borges había heredado un concepto *patricio* de su país: Argentina era la nación que sus antecesores le habían legado, y quería que continuase fiel a ese modelo estático. Nos parezcan torpes o erróneas sus ideas políticas, hay que reconocer que Borges nunca las ocultó ni las usó como tantos otros, de izquierda o derecha; en el fondo, el tema no le interesaba mucho. Véase la nota 77 más abajo.

63. "El Zahir": En ésta y otras notas ERM sugiere lo importante que es el amor para Borges, su horror a la descendencia y sus inhibiciones sexuales. Los textos borgianos dan una prueba suficiente de eso, y por lo mismo es curioso que el crítico uruguayo no haya incluido "La secta del Fénix", que habría probado muy bien sus observaciones. Creo que es la única omisión clamorosa del libro.

77. "Página para recordar al coronel Suárez...": Otro texto con connotaciones políticas; anota ERM: "La publicación de este poema en *Sur* fue un acto político de desafío que pocos escritores argentinos fueron capaces de realizar entonces. Eduardo Mallea eligió el silencio tenaz que asumiría su ficticio *Chaves* (1953); Julio Cortázar se fue

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a París en 1952, a trabajar de traductor del inglés en la UNESCO; Adolfo Bioy Casares se refugió en la alegoría. Para Borges, en cambio, la verdadera batalla se libraba en los periódicos de Buenos Aires" (p. 464). La referencia combina la pugnacidad y cierto paternalismo, ambos criticables. Por un lado, es cierto que Cortázar se fue a París, pero no sin antes haber publicado *Bestiario* (1951), en el que hay por lo menos dos cuentos ("Bestiario", "Las puertas del cielo") que ofrecen opuestas alegorías de la Argentina de los años de Perón; y luego escribiría "La Banda", que es mucho más precisa en su sátira. Y si Bioy Casares "se refugió en la alegoría", ¿qué decir de Borges? ¿Y cómo olvidar "La fiesta del monstruo" (que ERM incluye, no. 64) escrita bajo seudónimo de Bioy y Borges? Por otro lado, la idea de convertir a Borges en un luchador político es un poco exagerada: Borges la rechazaría.

Aun con todas estas reservas, *Ficcionario* es un libro notable: si uno quiere tener un compendio manuable y orgánico de Borges en un solo volumen, tiene que recurrir a éste. Leyéndolo y repasándolo uno encuentra información preciosa y precisa no sólo sobre Borges y su obra, sino sobre literatura en general, sobre poética e historia, sobre ficción y biografía, sobre crítica y, cómo no, sobre el mismo ERM. *Ficcionario* es un retrato de Borges hecho con su propia voz, pero esa imagen espejea con los ecos de la voz del intérprete de los textos: ya muertos, estos dos hombres dialogan (y nos asombran), como lo hicieron tantas veces cuando estaban vivos.

CORRESPONDENCIA

de Alexis de Tocqueville y John Stuart Mill

por Guadalupe Pacheco

• Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 147 pp.

El apresurado intercambio de ideas que forma la correspondencia entre Alexis de Tocqueville y John Stuart Mill, ahora publicada (en una traducción lamentable de Hero Rodríguez Toro) por el Fondo de Cultura Económica, nos mueve a preguntarnos por las circunstancias que acercaron intelectualmente a esos dos grandes pensadores del siglo pasado y los llevaron a semejantes concepciones políticas sobre la salvaguarda de las libertades en un nuevo mundo donde la igualdad ciudadana sería la norma. En una de sus misivas a Mill, fechada en 1835, Tocqueville resumió esa visión común de la siguiente manera:

> No conozco todavía ningún amigo de la democracia que se haya atrevido a hacer resaltar de manera tan neta y tan clara la distinción capital entre *delegación* y *representación*... Se trata para los amigos de la democracia, menos de hallar los medios de hacer gobernar al pueblo que de hacer elegir al pueblo los más capaces de gobernar y darle sobre ellos un imperio suficientemente grande para que puedan dirigir el conjunto de su conducta y no el detalle de los actos ni los medios de su ejecución. (p. 52).

Uno y otro intentaron, y no sin lucidez, la creación de un sistema conceptual que diera cuenta de los profundos cambios políticos que en el siglo XIX habían ocurrido en Francia y en Inglaterra; uno y otro advirtieron que "la obra difícil de reorganizar la sociedad europea", a la que se refiere Mill en una carta de 1843, no podía emprenderse sin una nueva teoría política.

Heredero de una familia aristocrática de provincia, Tocqueville vivió su infancia durante la era napoleónica; presenció, siendo joven, la restauración borbónica; visitó, con Beaumont, la naciente Norteamérica; y, bajo la monarquía burguesa de los Orléans, llegó a diputado. Cuando la revolución de febrero de 1848 —que desembocó en la proclamación de una República fundada en el sufragio universal— arrastró a toda la sociedad francesa en la corriente irresistible de la participación política. Tocqueville resultó electo diputado de la II República y, más tarde, Ministro de Asuntos Extranjeros. Su carrera política terminó bruscamente en 1851, cuando se negó a reconocer el golpe de Estado de Luis Napoleón Bonaparte. A John Stuart Mill no le cupo en suerte, quizá, vivir una situación histórica tan turbulenta como la francesa, ni tan extraordinaria como el nacimiento de una nación. Le tocó ser, en cambio, como filósofo y economista, un heredero espiritual del utilitarismo y un modernizador del liberalismo inglés; buscó, como teórico, alternativas políticas que atrajeran esa nueva fuerza política nacida de la acelerada industrialización inglesa: los sindicatos obreros; fue un activo periodista y un editor de revistas de análisis político, un polemista cuya opinión era escuchada; durante varios años fue funcionario de la India House; apoyó la extensión del voto a las mujeres.

Estos dos contemporáneos, hijos de sociedades y sistemas políticos diferentes, fueron ciudadanos de dos naciones que buscaron un camino hacia la democracia representativa, cada una a su manera, en razón de la originalidad de sus tradiciones políticas. La sociedad francesa tuvo que vérselas con un régimen absolutista, en el cual el poder real doblegó completamente las pretensiones políticas de la nobleza, subordinó a su sola potestad al parlamento y centralizó la vida política en la capital: "L'etat c'est moi", pudo proclarmar el rey. Este poderoso estatismo centralizado echó raíces tan profundas que incluso después de la revolución de 1789 tuvieron nuevos brotes; el tránsito de Francia a la democracia estuvo jalonado por numerosas revoluciones radicales. En la Inglaterra victoriana las cosas era muy distintas. La monarquía inglesa, ya entonces parlamentaria, había aprendido muy bien la lección de Cromwell: el parlamento dictaría sus reglas al poder real y no a la inversa; la ley, y no el rey, establecería los límites del ejercicio del poder. Así pues, la vida política había encontrado sus carriles institucionales y la revolución industrial estaba en marcha.

Las ideas de Tocqueville y Stuart Mill no carecen de pertinencia. Ambos vivieron en sociedades que atravesaban por un momento de plena

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

transición, que desechaban los viejos moldes de organización funcional y se lanzaban a la búsqueda de otros, más idóneos.

En este punto es necesario hacer una aclaración. Cuando Tocqueville y Mill hablan de democracia, lo hacen en un sentido restringido. Subrayan la idea de que todos tenemos derechos políticos iguales para participar en los asuntos públicos; la idea, en otras palabras, de que el sufragio debe extenderse a toda la ciudadanía, sin que importe su posición económica, política o social. Al escribir *democracia*, ambos pensadores entendían *igualitarismo*. Es preciso señalarlo, si se quiere comprender su obsesiva preocupación por salvaguardar el ejercicio de las libertades políticas en este nuevo contexto. Al subestimar este punto, muchos críticos han visto en sus ideas (las formas de la incomprensión son infinitas) la creación de mentes aterrorizadas por el surgimiento de la "democracia de masas", temerosas de la mayoría y de la opinión pública; han llegado a atribuirles el planteamiento de la incompatibilidad entre igualdad y libertad. Nada hay más alejado de su espíritu. Ambos comprendieron claramente que la igualdad democrática era indispensable para el buen gobierno: también, con lucidez ejemplar, que la igualdad de derechos no resolvía el problema de la libertad política, y que el sufragio universal era condición indispensable pero no suficiente para que el gobierno fuese verdaderamente representativo.

Cada uno planteó el problema a su modo. Tocqueville se vio obligado a hurgar en la historia, tratando de encontrar los motivos —que habría de evitar— por los que la igualdad de condiciones podía desembocar de nuevo en un despotismo estatal oculto tras el impersonal antifaz del plebiscitarismo. Y es que el camino de Francia hacia la democracia y la libertad fue más tortuoso. A pesar de la revolución, dos Bonapartes se habían proclamado emperadores y la centralización de la burocracia parisina había sido aun mayor que bajo el absolutismo real. Stuart Mill, en cambio, ya no tenía que preocuparse de esas cosas; más de dos siglos antes, la guerra civil del siglo XVII había clausurado esa opción. Ello le permitió concentrarse en los problemas que planteaba la nueva mayoría urbana surgida de la industrialización: una clase obrera organizada en sindicatos y dispuesta a luchar políticamente por sus reivindicaciones.

Para Tocqueville, la pasión norteamericana por el igualitarismo era buena, pero tenía un defecto: alimentaba en la mente de los ciudadanos un individualismo que los hacía indiferentes a la vida pública y la de su comunidad, empujando a cada uno a centrarse en sus intereses personales y dejando un enorme terreno baldío en la decisión de los asuntos de interés colectivo, que rápidamente era absorbido por el aparato estatal. Al mismo tiempo, su individualismo los aislaba y los hacía sentirse indefensos ante todo lo que rebasase su ámbito personal. Adquirían así el mal hábito de volver siempre los ojos hacia el Estado, para que les resolviese el más insignificante problema; y esto, escribía Tocqueville, era el camino de vuelta más directo hacia el despotismo estatal. El moderno estado de derecho también podía convertirse en un Leviatán todopoderoso. Por ello, concluía, la igualdad de condiciones no bastaba para preservar la igualdad política y limitar el poder estatal central.

Los términos del problema quedaban así planteados: ¿cómo preservar el ejercicio de la libertad en la vida política dentro de un marco igualitario? En lo esencial, la respuesta de Tocqueville fue que la sociedad podría defender su libertad dentro de la igualdad sólo si se organizaba adecuadamente. Vio con claridad que los antiguos cuerpos intermediarios entre el pueblo y el poder central, al que limitaban, no podían ya cumplir su misión, y que eran necesarias nuevas formas de organización de los ciudadanos. Ese papel debían desempeñarlo asociaciones civiles y políticas libres; los ciudadanos debían cultivar el arte de asociarse. Considero, además, que era indispensable una descentralización administrativa y política que devolviese a las provincias el ejercicio soberano de sus libertades políticas. Estas dos medidas, pensaba Tocqueville, harían renacer en los individuos la pasión por la vida pública y las virtudes cívicas que caracterizan la grandeza de los pueblos.

John Stuart Mill no olvidaba que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el primer requisito de un gobierno libre era el de basarse en la igualdad ciudadana, pero planteaba la necesidad de que hubiera instituciones que salvaguardasen la libertad individual contra la posible tiranía de la mayoría. Definía al gobierno representativo como aquél en el que toda la nación ejerce, a través de diputados electos periódicamente, su control sobre el poder estatal; más concretamente, imaginó que las instituciones funcionarían de la siguiente manera: la elección popular controlaría al parlamento; a su vez, éste ejercería el control de los ejecutores de las políticas, quienes deberían seleccionarse entre los líderes de ese cuerpo representativo y encargarse del control y la dirección de la burocracia profesional.

Ahora bien, no dejaba de existir la posibilidad de que la mayoría dejase a las diversas minorías posibles (sin descartar a los individuos aislados) sin voz o sin algún terreno de intervención de la política. Mill subrayó la importancia del voto plural y de la representación proporcional de las minorías en el parlamento. Su verdadero temor era que la mayoría o la opinión pública desarrollasen actitudes de intolerancia ante la diversidad y las actitudes no convencionales. Las circunstancias históricas, como se ve, despertaron en John Stuart Mill la preocupación por salvaguardar el pluralismo de la libertad política y llevaron a Alexis de Tocqueville a buscar la manera de poner límites al poder estatal. Así, en todo caso, parece verlo Tocqueville en una carta a Mill de 1835:

> Un demócrata francés, es por lo general, un hombre que quiere colocar la dirección exclusiva de la sociedad no en todo el pueblo, sino en cierta porción de ese pueblo y que, para llegar a ese resultado, no concibe claramente sino el empleo de la fuerza material...". En cuanto a los demócratas ingleses "Su objetivo final, me parece ser, en realidad, poner a la mayoría de sus ciudadanos en capacidad de gobernar y de hacerlos capaces de ser gobernados. Fieles a sus principios, no pretender forzar al pueblo a ser feliz de la manera que ellos juzguen la más conveniente, sino que tenga la capacidad de discernirlo, y una vez discernido, aceptarlo. (p. 35).

El pensamiento de Tocqueville y Mill nos importa actualmente, a mi juicio, porque se enfrentó al problema de una sociedad en transición. Debemos ver al liberalismo político, más que como una forma estable y duradera de organización económica, política y social, como una *constelación de circunstancias transitorias* sin las cuales no sería posible la superación de lo obsoleto y el fortalecimiento de lo nuevo. En otras palabras: la total igualdad de condiciones políticas, la plena libertad política de los ciudadanos, son las principales condiciones *sine qua non* para que las nuevas fuerzas sociales, lo mismo que las tradicionales dispuestas a adaptarse al cambio, puedan organizarse bajo un nuevo compromiso político y crear un nuevo orden funcional, más acorde con las nuevas circunstancias históricas.

Vistas así las cosas, se comprende por qué las ideas de ambos pensadores conservan su frescura y su vigencia: nociones como pluralismo político, límites al poder estatal, elecciones y gobierno realmente representativo, libertad en la democracia, no han agotado aún su poder creativo. Una nueva era, plenamente liberal, ofrece el terreno propicio para renovar y corregir la vida política de una nación. Nos da la oportunidad de construir un nuevo orden político, mucho más funcional y capaz de hacer que el conjunto de la sociedad afronte los retos que el fin de este segundo milenio nos plantea.

¿QUIEN LEE A MURENA?

por Gustavo Cobo Borda

He releído dos libros de poemas de H. A. Murena (1923-1975). He aquí los resultados de tal experiencia.

El demonio de la armonía (Buenos Aires, Sur, 1964).

Milenarista y chirriante este libro que, en sus tramos finales, termina por volverse menos pretencioso. Sus imágenes preferidas: "la vana charla/de dos viejas sordas" (pág. 13), la colina donde "dos esqueletos erguidos/beben el viento/imparcial" (p. 33), el cráneo entre las manos, que "siempre es/el de nuestra existencia" (p. 46), y "la gesta de la psiquis" que "es un garrapateo obsceno/en las paredes/de un mingitorio" (pág. 70). Al final un ventrículo de inexorable ternura le infunde una cierta fuerza a su poesía, que avanza, dejando atrás la rigidez, errante pero cierta. "Todo es/otra cosa, es/algo más,/es la poesía/que aventa la pasión,/quema/las razones/y se levanta,/sobre las aguas/marcha/sin rumbo,/y radiante,/tocada de su guirnalda/de uvas azules" (p. 90). No es, claro está, un gran poeta. ¿Es entonces, por lo menos, un poeta? La pregunta puede parecer impertinente, pero quizás haya que formulársela mucho antes de lo que pensamos, repasando toda su obra. En este libro, por lo menos, la respuesta es insuficiente.

Quizá la estructura breve y reflexiva de sus textos los enrarece aún más, volviéndolos del todo ancilares. Dependen de un lenguaje con pretensiones filosóficas que busca, además, ser hermético. "Totalidad" y "permanencia", "igualdad" y "diferencia" son expresiones habituales en sus poemas. Sólo que ellas no sugieren. Antes bien, alejan. Y, en otros casos, la confusión prima sobre el designio secreto. Murena veía el mundo, en este libro, en términos agonistas y un tanto espectaculares y los rápidos destellos de realidad concreta no alcanzan a infundir su luz a esa fanfarria cósmica de profeta iracundo, que es su hábito preferido. "Edad de plomo", "liana que se estrangula a sí misma", crimen y exilio: Murena atisbaba el cosmos, desde lejos, satisfecho de ver cómo se cumplían las aterradoras profecías. La tierra era un libro demasiado escrito. Por ello su voz, serena en algunos pocos momentos, investida con la certeza de una fuerza que no queda más remedio que llamar espiritual —véase el "Discurso del hierro" (pág. 83)— se mantiene allí, petrificada, y al borde del silencio.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ante el exceso de ruido, él elegía un verbo escueto. Pero este no llega a oídos tan contaminados como los nuestros. Los ojos, en cambio, sí ven un anfiteatro de túmulos verbales y columnas truncas, llenas todas ellas de inscripciones desdibujadas. Quizá sus contorsiones sintácticas agraven un tanto este desolado escenario. En todo caso, y en este libro de 1964, no resulta un poeta demasiado interesante.

Ello quizá tenga que ver, de modo indirecto, con la andadura de sus ensayos, hechos más para asustar e intimidar que para el diálogo[1]. Los nihilistas terminan buscando verdes y cultivadas parcelas para instalar allí sus utopías. Cuando no las encuentran, proclaman el desastre. Así Murena dice:

"Que se entienda
esta dicha terrible
que es cualquier barco
hacia todo naufragio" (p. 18).

He aquí el peligro de una retórica que se complace en su propia anulación consentida. Extraño mundo el suyo, tan inasible, donde la libertad ya no puede elegir ningún camino. "Entre dos esfínteres/ morados crece la selva/de lo incierto, una cavidad que es muerte/y otra que es vida. Pero vendrá/vendrá/lo que se ha anunciado" (p. 50). Y en otro recalca la misma disyuntiva, con similares elementos: "que el que deba matar/mate,/que la que deba engendrar/engendre" (p. 54).

Pero ésta no es una opción. Es, apenas, la transcripción de una sentencia. No es raro, en consecuencia, que repita su deseo de no haber nacido. ¿Para qué? "La historia" no es más que "un templo en ruinas/lleno de cadáveres/por error decapitados" (p.49). Imagen tan convencional apunta, en definitiva, hacia la impersonalidad de estos poemas, hechos más para camuflar que para expresarse. Lamentablemente, su objetividad nunca se hace concreta. ¿De qué habla Murena? Del fin del hombre. Del fin del mundo. Temas, como se ve, demasiado vagos y siniestros.

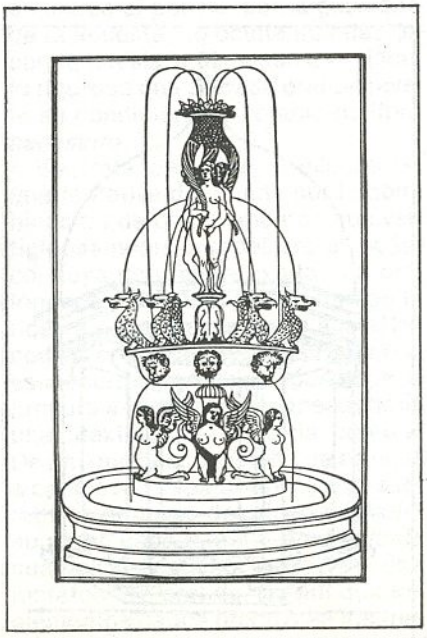
Los he repasado varias veces y no alcanzo a percibir detrás de tanto lenguaje abstracto —"el diálogo del ser", "la cuerda de la fatalidad", los dioses extraviados— una voz personal. Temeroso de exponerse, el cabecilla de la generación parricida se hunde en medio de laberintos, retruécanos y emblemas. Esa "tibieza de confianza/en los labios" no llega a infundirles ningún calor. Terminan por convertirse en ademán estatuario.

Murena, o el petrificado por sí mismo. Afirmó, y negó, con tanto énfasis, que la poesía, aburrida de este juego, lo dejó de lado. Quizás por ello increpaba, descompuesto. "Feto de la tiniebla/arrojado/entre lo impar" (p. 61) o "Igual/a una rata/lo viviente/con terror cava/hacia la oscuridad" (p. 45). Si, por cierto, pero ennegrecer aún más la tinta con que escribimos puede llegar a ser patológico. Esta danza de esqueletos al borde de la tumba no tiene ni la jocundia de la Edad Media ni mucho menos el desprecio de los expresionistas alemanes, envenenados por los gases de la primera guerra. Murena, en definitiva resulta un Mesías demasiado atildado. Otro libro suyo lo atestigua, y con creces.

F.G. Un bárbaro entre la belleza, con comentarios críticos y apuntes biográficos de H.A. Murena (Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972).

Tópicos: época de catacumbas, arte esotérico, tiempo caído de la historia, Dios como asesino, el artificio como expresividad última, el fracaso como triunfo, el retroceso del espíritu, aprender a escribir para arribar a la nada... ¡Cuán viejos y trillados resuenan todos ellos! Son la parafernalia desueta de la modernidad.

Murena, a través de ellos, arma una peripecia biográfico-espiritual no demasiado apasionante. Recurre, cómo no, a otro tópico: el amigo imaginario que muere y le lega un secreto cuaderno de poemas. Murena rescata 26 y glosa, en dos, tres, cuatro páginas, y en forma por demás minuciosa, cada uno de ellos. Las notas son más interesantes que los versos, pero el conjunto carece de nervio. No alcanzamos a creer ni en Flavio Gómez, ingeniero; ni en Murena, lector de Nietzsche, Yeats y Benn. Algunas observaciones pueden ser pertinentes pero el conjunto resulta apenas informativo, por no decir banal.



Tanta erudición al servicio de tanta insignificancia es un despilfarro. Al final los escolios nos resultan postizos y —¿por qué no decirlo?— con un tinte adulterado: "sólo desde el secreto y la quietud podemos obrar" (p. 80). Sí, espléndido, pero este mandato demasiado ancho a quién alude: ¿a la masonería, al surrealismo, a la logia poética, a los primeros cristianos, a un *koan* zen? No importa: dice mucho y no dice nada. ¿Qué pensar, entonces, de esta paráfrasis, mucho más aprehensible?:

"Golondrinas, símbolo de la primavera, de Venus, de Isis, que recoge los dispersos restos de Osiris y los recompone, renacimiento espiritual. Tal, el marco que el título presta a esta pieza" (p. 85).

Golondrinas... Gustavo Adolfo Bécquer se hubiese asombrado. Pero su perplejidad es disculpable: aún no existía el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Girlot.

Flavio Gómez, Murena —da igual— buscan la raíz secreta, el fuego central, pero su cuaderno negro y su información al día apenas si nos dan la sensación de un *collage* en verdad poco cifrado. Quizás allí radica el problema. Murena es claro, didáctico, incluso trivial. Sus poemas, como tales, resultan ahora sí, insignificantes. Los textos que los acompañan son pequeños ensayos, legibles pero convencionales. La conjunción de unos y otros podría llevar a pensar en una riesgosa aventura intelectual. En una poesía y una poética que crecen al unísono, iluminándose o destrozándose. No hay tal. Lo que nos queda entre las manos es el culto cuaderno de notas de un poeta argentino abrumado por la inminencia de un Apocalipsis general. Como se ve, algo tan respetable como anodino. Algo, para mi gusto, demasiado trascendental. Murena se tomaba a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sí mismo demasiado en serio. Pretendía convencernos de lo obvio: de que ésta es una época de baja densidad espiritual. Lo acepto. Pero cómo remediarlo con "el poema/inacabable de la vida/que en un cajón polvoriento/late guardado" (p. 31), trabajando para "parias/que en la frente/llevan la estrella/de la certidumbre" (p. 126). Un lenguaje de este tipo me hace dudar de su capacidad renovadora —no de su sincero desprecio ante tantos falsos valores deleznables. Hay, de todos modos, algo esforzado y penoso en esta tarea baladí: glosar sus propios textos como si estuviera descifrando a Mallarmé. "Dentro de la escala del fracaso hay grados", dice en algún momento, y luego añade: "Se consideraba poeta aficionado, no esperaba del futuro más que lo que el presente le daba" (p. 47). No sé cuál fue la reputación del Murena poeta entre sus contemporáneos. Conozco, en nuestros días, un elogioso trabajo de Juan Liscano sobre Murena novelista, incluido en su libro de ensayos *Descripciones* (Buenos Aires, Ediciones de La Flor-Monte Avila Editores, 1983) y una sobria y académica descripción de toda su obra realizada por Teresita Frugoni de Fritzsch: *Murena* (Buenos Aires, Ediciones El Imaginero, 1985), pero nada más. ¿Es leído Murena? Temo que no. Y la razón es muy sencilla: visto desde su poesía, Murena termina por ser exasperante. La disolución del ego; la muerte como único éxtasis; el retorno a Oriente. Es como si repasáramos las *Selecciones* del Readers Digest's de la vieja intelectualidad porteña. Sorprende que Murena, el anacrónico —un calificativo aplicado por Liscano, y que debería enorgullecer a cualquier escritor— esté tan datado, dependa tanto de *aquella* actualidad.

Su conservatismo no me espanta. Al contrario: comparto varias de su quejas.

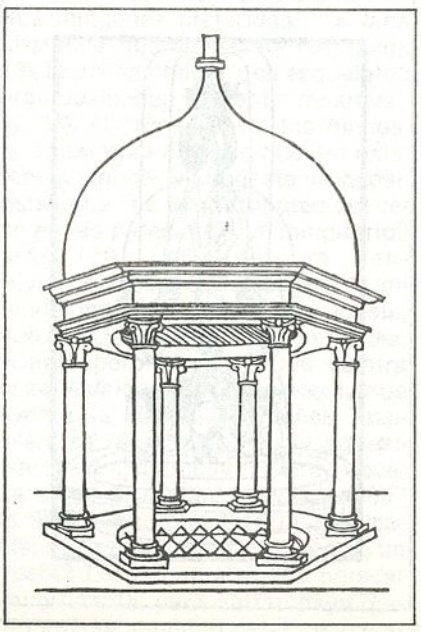
> "Se lamentaba a menudo de no haber tenido la disposición de ánimo para escribir atendiendo a las leyes de la versificación, las 'buenas costumbres'. Lo consideraba 'la gran desgracia, índice de que estamos descompuestos" (p. 85).

Y también, su intuición de que las formas transmiten muerte: son miedo a la muerte. Congelación de obra maestra. Pero, sin ellas, ¿qué queda? Sólo que estos detalles son del todo insignificantes ante el gran fresco que despliega: el corazón y la mente, la unidad y la dualidad, el silencio y Babel, el suicidio en masa, el Libro Tibetano de los Muertos y "La carta de Lord Chandos".

Basta, nos decimos en algún momento, abrumados por tanta cultura. Al igual que Flavio Gómez, "nulo americano", al cual Roma deslumbra ("¿qué sentido tenía que él pretendiese hacer algo que ante eso resultaría siempre ridículo?"), la inteligencia, erudición y sensibilidad de Murena también nos resultan excesivas aplicadas a los propios monumentos líricos que erige. Nadie es buen juez de sí mismo.

La Obra traerá restos de la perdida Trascendencia y Dios, que habla consigo mismo a través del Arte, volverá a encarnar haciendo de la Nostalgia un Nuevo Paraíso, una Real Realidad. Las mayúsculas que usa Murena acaban por contagiar, pero son más impactantes que necesarias. La Gran Obra Alquímica desemboca en "Piedad hasta para mis heces. Nada de lo que el Señor me dio puede no servir para la tarea" (p. 138). Cómo no, sólo que tales revelaciones ya no interesan más. Sacralizar lo oculto es ya otro truco publicitario.

Los conceptos que con tanta solvencia manejó Murena en su libro *La metáfora y lo sagrado* (Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1973) aquí, aplicados a sus propios poemas, los tornan aún más fantasmales y esquemáticos. Murena habla de la muerte de la inmortalidad y de la destrucción en el anonimato, pero estos últimos tópicos no alcanzan a intrigarnos. Revelan, en forma tangencial, cómo este transparente *alter ego* suyo tenía, tan sólo, la pretensión de llegar, algún día, a escribir un buen poema. En este libro, al menos, y a pesar de esfuerzos tan arduos, tal don no se le dio.



Murena, el hermético, sabía demasiado. Era muy consciente de las vías, húmedas o secas, para recobrar la inocencia, y por caminos tan claramente razonados jamás se llega a esa *debacle* del espíritu, como los surrealistas calificaban el poema, o a la aparentemente lógica ordenación que el sumiso filósofo *manqué* —como llamaba Valéry (p. 21)— intentó establecer en sus miles de cuadernos o en sus pocos versos. Pero quizá Murena no sabía demasiado. Su saber era el habitual. De todos modos las dimensiones de su búsqueda, en el nivel poético, aquí no se dan. No es un libro que volveremos a releer. Los poemas dan la sensación de haber sido escritos para justificar, de modo ambiguo, las teorías que sus textos propugnan.

Vuelvo a la pregunta inicial: ¿quién lee, o relee, hoy en día, *La vida nueva* (1951), *El círculo de los paraísos* (1958), *El escándalo y el fuego* (1959), *Relámpago de duración* (1962)? ¿Pocos? ¿Nadie? No lo sé. "La verdad como hija del crimen y madre del dolor": así son los versos de Murena. ¿Qué pueden significar ellos, hoy en día? Como reacción quizás al comprometido prosaísmo de aquellos años —y el Che, cómo no, aparece en estas páginas de *F.G. Un bárbaro entre la belleza*, no como héroe político sino como fidelidad a un destino—, Murena puso toda su fe en la poesía como posibilidad de salvar al mundo (p. 91). Pero tan ampulosa misión no es menos discutible que la otra, la de convertirse en arma para apresurar el futuro. Unas y otras van quedando atrás, como sangrientos espejismos, tanto individuales como colectivos. Ambas llevan a la autodestrucción. A la inmolación en aras de un *fatum* superior. Ni redención ni revolución. Las palabras de Murena demuestran cómo barbarie y belleza no son entidades opuestas, ni la segunda un coto vedado. No, "el arte [no] mora en lo intocable/aislado" (p. 95). También él se ha ensuciado con todos los detritus del Segundo Milenio. Por supuesto, el destino de América Latina parece

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

confirmar, día a día, las agoreras predicciones de Murena, pero sus poemas y sus comentarios críticos, en este caso concreto, le demandaban, por decir lo menos, un cuestionamiento más radical y autocrítico de su propio esfuerzo. El Murena que en sus novelas, según dicen, llegó a la irrisión total, y a la más vehemente parodia, en sus poemas, y como buen masoquista, reclamaba el odio para fortificarse. Aquel dolor que redimiría su caída. Escribía, entonces:

LII

Tiembla
cuando no te odien,
cuando la puerta del salón
se abra para ti
demasiado pronto.
Esa mano que te acaricia
es la de tu enemigo
y la enorme boca del mundo
que te besa
ya te ha devorado.
¿Acaso no has venido
tú también a traer
el escándalo y el fuego?

Sólo que ese escándalo y ese fuego me resultan demasiado complacientes y bien educados.

En 1956, en su vigente trabajo *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires, Editorial Deucalión), Emir Rodríguez Monegal mostró lo que había sido la trayectoria de Murena, hasta ese momento. Típico caso de conquistador conquistado, los baluartes de la generación de 1925 contra los que (en apariencia) dirige sus críticas habían terminado por aceptarlo. Por ello mismo los jóvenes compañeros suyos lo cuestionaban. Como dice Rodríguez Monegal:

"No se le niega valor ni se le disminuye importancia, pero no se aceptan sin examen sus divagaciones ni se tolera que una intuición brumosa y hasta mística, la suya, pase por descripción adecuada de la realidad" (p. 96).

Y concluye así:

"De adalid y casi *fuehrer* de su generación Murena ha pasado a ser ahora un poeta aislado, hermético e incomunicado" (p. 97).

Hoy, cuando las escrituras herméticas son reivindicadas, quizá Murena experimente nuevas relecturas, más reveladoras y sagaces que la mía. En todo caso, las palabras de Rodríguez Monegal continúan pareciéndome válidas. A ellas añadiría, tan sólo, una observación de Cioran en su ensayo sobre Mircea Eliade, recogido en un espléndido libro que, por cierto, a Murena le hubiese encantado. En su *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos* (Barcelona, Montesinos, 1985) Cioran dice: "el laconismo debe resignarse al silencio si no quiere caer en la profundidad falsamente enigmática" (p. 180). Lo lamento, pero al leerlas pensé, inmediatamente, en los poemas de Murena. En estos dos libros suyos que he comentado.

1. Sobre Murena ensayista puede verse J.L. Abellan, *La idea de* América, *origen y evolución*, Madrid, Ediciones Istmo, 1972, p. 188-191, aunque referido sólo a su idea de que nacer en América conlleva un segundo pecado original, por estar expulsados de una tierra espiritualizada (Europa) a una tierra sin espíritu (América).

LA CASA GRANDE

de Tamara Kamenszain

por Luis Chitarroni

☐ Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986.

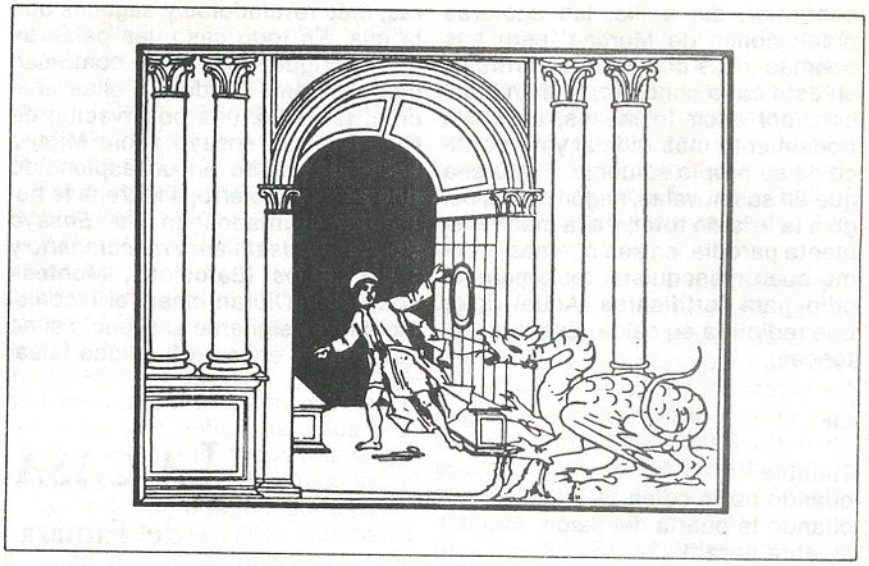
Según una crítica exigente hasta la decepción, habría, al parecer, dos tipos de poemas: los exteriores a la naturaleza de la poesía y los que hacen a ésta posible. La poesía de circunstancias no siempre consiente la exterioridad que corresponde a los primeros; el airado retorcimiento de automatismos e incomodidades prosódicas inútiles sólo posibilita cierto prestigio literario. Hay un punto de inercia en el que el poema, por la gravedad de la apuesta, no oculta su relación con la poesía, y es desde ese vínculo riguroso que *La casa grande* revela su condición inobjetable de libro *necesario*.

Se trata desde el comienzo de una tentativa dominada por la combinación de dos elementos que vertiginosamente armonizan: el poético, cuya naturaleza exalta una prolongada adecuación de variantes líricas a estables sustratos anecdóticos, y el narrativo, nunca ajeno a esa ocurrente música, puesto que procura a los sustratos anecdóticos una inextinguible materia poética. De ahí que la activación que se lleva a cabo con las palabras niegue o relativice el punto de origen hasta resumir en cada inicio —*en medio* de cualquier despunte verbal— una metáfora de partida. De ahí que los elementos dados produzcan los tres lineamientos (el pasado como instancia territorial, la casa como idioma, el idioma como silencio) en los que *La casa grande* encuentra su curso, y que a través de éstos, la difusión de un rumor a la vez familiar y distante impugne del poema no sólo la gratitud de un fragmentarismo *avant la lettre* sino también la tematización de ficciones "hogareñas" en una aparente unidad formal. Doble impugnación disimulada por una gracia del artificio en cuyas estridencias paradójicamente opera, sobria y abundante, una tradición "silenciosa". De acuerdo con algunas reflexiones de *El texto silencioso*, "se destila una lengua lenta, artesanal y de difícil traducción"; [1] de acuerdo con su propio carácter (de acuerdo con su propio destino), el poema "aprende en lo raído, por la faena encuentra su destreza".

En el trance de decir las palabras adecuadas, el que se resigna a decir magia es el que corre menos riesgos; pero antes de la destilación de esa lengua cuyo atributo más arduo es la lentitud, el juego, el único juego posible, era verbal. Un juego de palabras puede conducir a la extrema noche de las peripecias asociativas. En *La casa grande*, la decisión lúdica aparece sobredeterminada por un raro esquematismo caligráfico que acarrea también una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

transgresión cronológica (¿histórica?): "Si a escribir empiezan al derecho/enhebran al revés su calendario", dicen los vecinos al abuelo israelita, fundador de esa genealogía que descubre en el interior la trágica domesticidad social del desconcierto. Mediante delicadas inversiones, en esa lateralidad distorsionada, la casa proporciona su espacio cargado de tiempo, la clave para que el que atestigua inicie su aprendizaje de silencio. Y el ojo que se ha perdido para ver lo que la lengua al contar recupera sólo sabe de un derecho y un revés, un anverso y un reverso, un interior y un exterior "hablados" por esa extensión familiar. "Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte", escribió Huidobro. Los tres lineamientos de *La casa grande* son dos: la casa. Grande, obstaculiza la orfandad de ese yo cauteloso que la evoca o que la inventa. Grande, demasiado grande, sólo puede generar poemas que ven, dentro de sí mismas, esa prolongación adversa y diversa, claustro del tedio y el descubrimiento. El que cambia, el que trastoca, el que recombina, es también (como querría Joë Bousquet) "el que traduce del silencio", porque el hastiado silencio se ha convertido, sin interrogar a una dignidad que lo debilita, en el único exterior desde el que son posibles estas obstinaciones, estas abstinencias. La casa resulta así " ghetto sin alambres", "cerradura", y la metáfora parece entonces metáfora sin destino: la clausura convoca el vértice mismo de su gestación. Pero después, ahí mismo, sobreviene una lealtad ambivertida: el deseo que en ella se desplaza (en la casa, en esa gran metáfora) quiere ver "más allá" de la ensimismada reclusión. Quiere ver el otro mundo, el croquis de ese otro mundo, es decir, ese otro mundo como caligrafía, ese otro mundo como alfabeto. El otro mundo, el mundo que atisbado desde la casa, desde el silencio que lo traducía, golpeaba la invulnerabilidad del ámbito familiar impondrá la operación límite por la cual el silencio, además, será recuperado; el viaje, el itinerario de izquierda a derecha con que se recompone, en una escritura, la falsa marcha uniforme, progresiva. Momento crucial e inerte de la escritura silenciosa: la infancia recobra en el esquivo pliegue de sus juegos y simulaciones una edad reciente marcada por la letra. Vuelta efectiva y sigilosa que no se esclaviza a la añoranza de lo que ha probado ser nuestro. El retorno, como carta, se envía a quienes no podrán leerla: los antepasados, los muertos. Para definir esa distancia sin los énfasis acostumbrados, la instigación final establece una especie de contrapunto con la invocación de quienes al recordar cantaban. Sustancia y deseo poético se mezclan en este instante final en el que poeta es, como pocas veces, un ensimismado en la lejanía. Tamara Kamenszain celebra así una ceremonia pasional de la que no excluye a sus lectores. El poema ha vuelto posible el "fijar vértigos", ha vuelto posible la poesía. Como una conspiración, los materiales elegidos, *sus* materiales, recuerdan la noche insular, los jardines invisibles: el proferimiento parte desde "lo que en oscuros jirones desafía" y realza la realidad del verbo poético. Ese mundo es posible. Esa casa es posible: respira.



La vida (a) leve

ERRATAS/AMANTES

El señor Roberto Aguirre Molina, vecino de Santa Fe, nos escribe una carta en la que, además de felicitarnos por la revista, hace una revisión pormenorizada de las erratas que afean nuestro número 4. Le agradecemos ambas cosas y, a través de él, nos disculpamos ante nuestros lectores por las pillerías de lo que habitualmente se llama "el duende de las imprentas".

El señor Aguirre Molina adjunta a su carta un breve poema; es el que aquí damos a conocer:

AMANTES

yo vi el fugaz silbido de unos pasos
tras el manzano
miel
boca y lengua
huían del poeta
transparente en los papeles:
acercaban los cuerpos
el beso.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HIJO PRIMOGÉNITO DE LA TIERRRA

por Claude Esteban

Nuevamente contemplo, y con fascinación siempre creciente, esa salvaje confusión de cuerpos, ramas y venablos, ese ballet de tótems tutelares y agresivos al que nos invita o, mejor dicho, nos arrastra Wifredo Lam en su gran composición *La jungla*. Todo en ésta desconcierta nuestra mirada, todo —hablo como el viejo occidental que soy— viene, se diría que ingenuamente, a poner en duda las categorías mentales de las que sacamos seguridad y orgullo cuando nos referimos al arte de las imágenes. Sí, desde hace mucho deseamos que la pintura siga siendo el lugar reservado a los signos: que evoque en efecto éste o aquel elemento de una realidad primera, pero alejándonos al mismo tiempo tanto de ella que la aprehendamos por medio de las formas y estructuras que interponemos, que interpretamos sin cesar —con el único fin de mantener una distancia, de salvaguardar cuanto podamos una hegemonía altiva sobre lo sensible, que nos asalta por todas partes.

¿Supo romper el surrealismo con esa larga liturgia del intelecto?, ¿rechazó, al menos por momentos, ese culto a la *cosa mentale* que se ha vuelto ley en Europa? Creo que aún sería prematuro responder, llegar a una conclusión, sobre todo tratándose de una empresa cuyas ambiciones se expresaron —y con cuánta vehemencia— hace más de medio siglo pero cuyo campo de experimentación, por vivaz que parezca, sólo lentamente se descubre ante nosotros en sus ambigüedades y, me atrevo a decirlo, en sus contradicciones y sus equívocos.

En ese sentido, la obra de Wifredo Lam puede servirnos de piedra de toque ejemplar, por las reacciones que provoca en el seno del orbe surrealista y, sobre todo, por el grado mismo a que elevó el debate sobre la relación del artista moderno con "el tesoro legendario de la humanidad" y "lo maravilloso primitivo del mundo". Cito adrede las expresiones memorables que desde 1941 empleara Breton a propósito de Lam: veo en ellas, al mismo tiempo, una de las intuiciones más profundas, si no la más valiosa, del autor de los *Manifiestos*, y la confesión irreprimible de una nostalgia. Porque el surrealismo —¿es necesario precisarlo hoy en día?— surgió de una sed de expresión directa sin enredos, sin códigos ni demoras. Breton soñaba con sustituir el acostumbrado comercio de la elocuencia plástica —en pintura lo mismo que en poesía— por una formulación instintiva del flujo psíquico, liberada de las "repeticiones" de la conciencia clara, capaz de provocar y de multiplicar a voluntad esos famosos "corto-circuitos", de donde saldría, fortuito, instantáneo, el de las nuevas imágenes.

Pero cierta serpiente subrepticia se había deslizado ya en el jardín de la inocencia. El automatismo de la mano, incluso el practicado por los artistas más inventivos, acababa demasiado pronto en la mecánica del gesto, el soliloquio indefinido, la repetición formal. ¿Qué oponerle, quizás, si no esa "figura segunda", esa simbología del onirismo a la que Breton parece adherirse desde los años 30, exaltando en algunos de sus fieles en la pintura una especie de heráldica nocturna, una puesta en escena críptica de lo insólito; en resumen, una imaginería conceptual en la que, después de Chirico, algunos iban a perderse para siempre? Breton (que afirmaba no creer en "el establecimiento de una trivialidad surrealista", pero no sin agregar a renglón seguido: "las futuras técnicas surrealistas no me interesan") no dejaba de tener en cuenta los peligros que esto entrañaría. Se trataba de prevenir las alteraciones y distorsiones que acaso no dejarían de torcer el proyecto inicial de efusión inmediata. Se trata, sobre todo, para André Breton, el poeta más que el teórico, de mantener abierta la puerta de la sorpresa, de confiar en que había otros caminos en la búsqueda de lo maravilloso. A disgusto, como si el maligno genio doctrinario se apoderara nuevamente de él, dejándolo casi desamparado en el umbral de las tierras nuevas. Pienso igualmente, a pesar del ardor del elogio, en las re-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ticencias, casi diría las reservas, formuladas por Breton sobre la obra de Miró cuando detectó en ella cierta interrupción de la personalidad en la etapa infantil". La frescura, la ingenuidad juvenil del catalán hablaban una lengua diferente a la de los saberes cifrados, los supuestos métodos paranoicos-críticos en los que Breton fingía creer todavía.

E igualmente me parece que el primer texto sobre Lam escrito por Breton —lo señalo sin la menor intención polémica— revela una especie de circunspección en realidad harto rara, una actitud algo precavida, bastante ajena al carácter del auor y a su compromiso pasional. No es que André Breton se disimule la fuerza que le comunican las telas del pintor cubano, pero se diría que esa energía lo toma desprevenido en sus posiciones teóricas —y al llegar aún a situar a Wifredo Lam en el centro del panorama pictórico que ha creado, se borra ante el juicio y el fervor de otro: "como en el caso de Lam se trataba como nunca de la pintura, la diferencia me obligaba a hacer que la opinión de Picasso precediera a la mía. Doy fe, ante todo, del placer que expresaba tan bien ante obras de esa índole". Sabemos que esa deferencia y esa discreción de pensamiento, tan poco frecuentes en Breton, muy pronto darían lugar a una ponderación más personal y singularmente más viva de la obra de Lam, apenas pueda descifrarla en el contexto natural y cultural que testimonian *La jungla* y la serie prodigiosa de telas pintadas en Cuba.

Pero lo que en estos momentos me interesa retener de las observaciones iniciales de André Breton es, por supuesto, el lugar preeminente que tienen en ellas las convicciones y el apoyo de Picasso respecto de Lam. No es este el lugar para precisar la actitud cambiante de los surrealistas, y de Breton en primer lugar, ante la personalidad y la obra proteiforme del gran español. Contentémonos con citar, a modo de referencia, algunas ideas de Breton, que no fueron escritas con la fogosidad de las controversias iniciales, sino con la perspectiva de la edad, ya que datan de 1961: "Lo que permanentemente ha sido un obstáculo para unificar de modo más completo sus puntos de vista y los nuestros, es la indefectible adhesión al mundo exterior (el del objeto) y a la ceguera que esa disposición mantiene frente al plano onírico e imaginativo". Veredicto muy severo si se abarca con una mirada totalizadora la obra artística de Picasso, y especialmente ese trabajo suyo donde el "mundo exterior", denigrado por Breton, sirvió de trampolín a las exaltaciones más bellas de la imaginación. Veredicto, al mismo tiempo, parcial, ya que Picasso fue el primero en reconocer y apreciar en Lam esa calidad onírica y ese contenido telúrico al que, al parecer, Breton se suscribiría más tarde. Por mi parte, pienso, después de haber reflexionado mucho, que el encuentro de Picasso con la obra de Lam y su *reconocimiento* inmediato se deben precisamente a la "vinculación" que durante toda su vida tuvo Picasso con ese mundo natural a cuyas incitaciones André Breton, idealista impenitente, sólo respondió con el mayor recelo. El propio Lam evocó varias veces la "conmoción" que experimentó con el descubrimiento visual, casi físico, de las telas de Picasso en 1938. No hay por qué hablar más de este asunto. Todos sabemos cómo esa sacudida interna puso en movimiento la psiquis de Lam y cómo su cuestionamiento y su itinerario artístico condujo a un liberación. Pero ni Picasso ni Breton *inventaron* a Wifredo Lam. Digamos solamente que, con una intuición de zahori —o de hechicero, si se prefiere—, Picasso supo adivinar el lugar todavíar no develado donde se situaba la verdadera necesidad de Lam y los profundos recursos de su genio en desarrollo.

Un "genio" —en el sentido socrático del término— al que Lam había escuchado, sin descifrar todas sus exigencias, durante los áridos años de su formación en Cuba y después en España. Cierto: en él se alzaba una voz oscura, que lo ponían en guardia contra las fórmulas establecidas y las retóricas obsoletas con las que entonces se confundía, tanto en La Habana como en Madrid, el ejercicio de la pintura. Demorándose a gusto ante las telas de Bosch y de Bruegel en El Prado, descubriendo, tan lejos de sus lazos, los emblemas y los signos de un arte llamado "colonial", Wifredo Lam presentía que era posible otra forma de reivindicación plástica, y que, efectivamente, había tomado forma, tanto en Flandes como en las Américas, cuando, por encima de las particularidades culturales y de los continentes, la servidumbre, el horror, la desesperación y el hambre proferían un mismo grito rebelde en medio de la piedra y la madera, o sobre unas pocas pulgadas de tela pintada. Lo que Wifredo Lam buscaba, quizás a tientas, pero con una obstinación admirable, era darle forma plástica a una inquietud fundamental: encontrar las raíces de un arte que no se separase más de la primitiva sustancia alimenticia. No conocemos bien las obras de esos años difíciles. Me parece, sin embargo, por las pocas reproducciones que podemos ver de estas obras —especialmente las dos figuras del campesino y la campesina pintadas en Cuenca en 1924—, que ya reflejan, a pesar de su intimidad con una tradición realista muy castellana, ese deseo de arraigarse del que Lam no se separará jamás. A Antonio Machado le hubieran gustado esos rostros pensativos, como arrancados a la arcilla, que declaran una probidad, una nobleza simple y ruda, un sufrimiento bajo las apariencias del pudor, Retratos dignos de acompañar los versos de *Campos de Castilla*, en los que se busca una singularidad en la escritura, una configuración estilística nueva que Lam, de golpe y por una transformación magistral, se forjará finalmente en París.

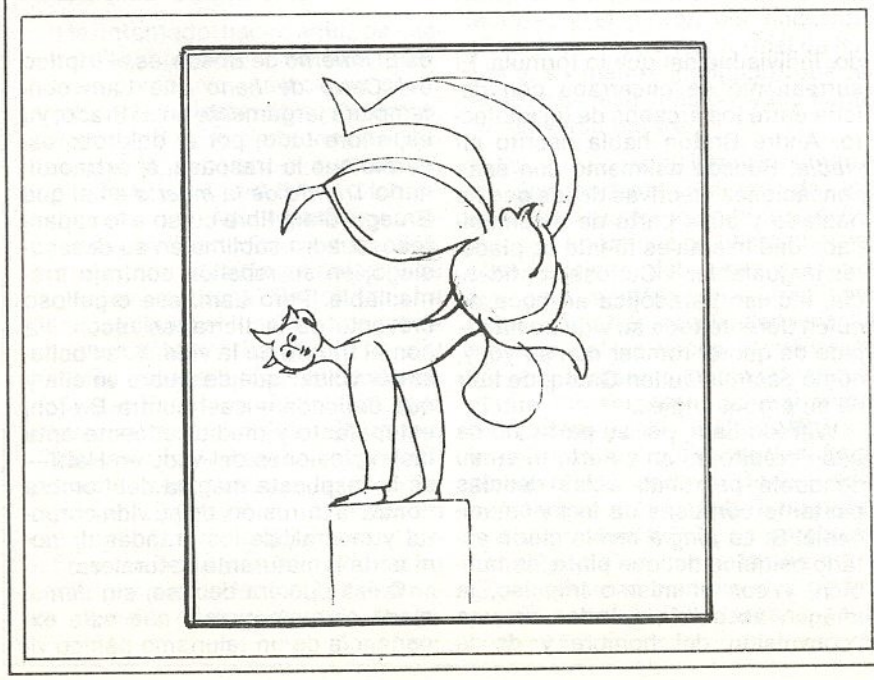
Pero ahora debo disipar un malentendido que hubiera podido deslizarse en mi análisis. Si la obra y la personalidad de Picasso tuvieron para Lam semejante papel mediador —un papel que el surrealismo no asumiría jamás, al menos no con efectos comparables— fue, en primer lugar y sobre todo, por la revelación del arte y del espíritu africanos que Lam recibió a través de los cuadros de Picasso. Y esos dos elementos motores —a los que Breton concederá importancia desigual, desinteresándose casi de las formas en beneficio de una entidad espiritual mal definida—, esos dos factores de creación son a los ojos de Wifredo Lam de la misma índole y en consecuencia indisociables. Los cubistas —y Picasso en primer lugar— sólo habían querido retener del "arte negro" un vocabulario de signos al que el pintor occidental imponía la sintaxis de una conciencia extrínseca. Lam redescubre en esos signos el principio intrínseco que los anima, el aliento que los suscita, la exigencia interna que representan y que les da sentido. Las pinturas de los años 1938-1940 muestran con claridad ese deseo reunificador, aunque se limiten, en el sentido estricto de la palabra, al

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

aprendizaje de un estilo. Obsérvense, con la atención que merecen, óleos como el *Autorretrato, Despertar, La mujer de cabellos largos* y, sobre todo, *La manchega*, todos de 1938. Lo que desde entonces nos sorprende por la distancia que nos autoriza a tomar la obra ulterior de Lam, es precisamente esa especie de sumisión, ese vasallaje que el pintor se impone con limitaciones que, como presintió, no refrenarían su impulso más que para permitirle expresarse de un modo más intenso y con una libertad conquistada.

Es eso —una vez más— lo que distinguiría a su itinerario pictórico de los caminos seguidos por los paladines del surrealismo. Hemos visto el soberbio desdén con que André Breton trataba todo lo que pudiera referirse a cualquier tipo de búsqueda formal, a la que confundía con una preocupación irrisoria por las "técnicas". La formulación, o la figuración, del "modelo interno" debía completarse con un brote no controlado, durante el cual el artista se encontraba relegado al papel puramente pasivo de un apuntador. La experiencia de Wifredo Lam en los años de este período tan importante se inscribe, evidentemente, en las antípodas de ese "desorden razonado" que Breton, desviándolo de su objetivo, heredó de Rimbaud. Si los rostros que Lam pintó entonces tienen los rasgos y el gèsto de las máscaras procedentes de Africa, sólo llegan a esa identificación interna mediante una escritura severa, a todas luces concertada y consciente de lo que busca. El cubismo fue quizás la última escuela de rigor que conoció la pintura occidental antes del torrencial desencadenamiento de lo instintivo y lo aleatorio. Que las esculturas africanas y el recuerdo de los cristos románicos hayan dejado su huella en las *Señoritas de Avignon* no impide que ese cuadro, ni los que lo seguirán en la obra de Picasso, se presente ante nuestros ojos como la ecuación plástica de un nuevo conocimiento de las formas y, ante todo, como la invención especulativa de otra forma de evocar la realidad. Picasso —seguramente a pesar suyo— está más próximo a Piero della Francesca que los defensores de un expresionismo exasperado. Wifredo Lam, por su parte, escucha y pone en práctica esta ruda lección de las líneas. No hay ahora ningún arabesco, ninguna sinuosidad complaciente; a veces, casi por sorpresa, la gracilidad de una curva simple, pero sobre todo esos confinamientos angulosos, esas relaciones perspectivas que chocan con lo irremediable de las paredes, esos cielos rasos siempre bajos que contrarrestan la patética expansión de las figuras.

No sé si los exégetas de Wifredo Lam, más preocupados por escrutar la obra ulterior, se han interrogado sobre los cuadros que pintó antes de cruzar el Atlántico —esas telas que Picasso descubrió y en las que señaló su alta virtualidad de futuro. Por mi parte, las considero indispensables para apreciar con justicia todo el trabajo del pintor, incluso las últimas composiciones melódicas, tan ajenas en apariencia a esos mandamientos rigoristas. Porque la rica florescencia de formas y ritmos que sucederá a esa estación invernal de germinación sólo puede comprenderse, con todo su vigor y continuidad impecable, por la lenta labor preliminar durante la cual Wifredo Lam se abstuvo y se limitó de verdad a adquirir un *dominio* —la palabra, no lo dudemos, hubiera erizado a Breton— de los medios plásticos de expresión. Si *La jungla* nos trastorna, como tantos otros cuadros pintados después de su regreso de Cuba, el oficio que se manifiesta en esa obra nos maravilla, no nos sorprende. El *Daimón* de los poetas y los pintores, ese yo tan imperioso, ¿no había advertido al joven Wifredo que incluso "un alma santa" —esa que Baudelaire hubiera querido ser— no podía economizar las experimentaciones minuciosas, tan caras al "químico perfecto"? Para eso, era necesario que las quejas, que las súplicas murieran en los labios de las mujeres y de las madres; era necesario que el hieratismo de las figuras redujera a la inmovilidad a esa pasión desmesurada que tiembla oscura y tenazmente bajo la red de líneas puras.



No, Wifredo Lam no lo ignoraba. A lo que aspiraban, desde el fondo de la cámara cúbica, las figuras circundadas por líneas sutiles, era a un cielo a la medida de su sed de espacio; y, más todavía, a la tierra donde imprimir la huella de sus pasos. Es evidente que cuando Wifredo Lam llega por fin a la isla más grande del Caribe, después de las homéricas vicisitudes que conocemos, se reencuentra con la patria cubana, con sus culturas complejas, con su mezcla de razas y rituales, y también con su manera de hablar, en la que el español áspero de Castilla tomaba mil inflexiones de sabrosa consonancia. Pero más allá o más acá de esos encuentros históricos, otro enfrentamiento espera a Wifredo Lam. Provocará en él una "conmoción", tan fuerte en verdad como la que había experimentado ante las telas de Picasso. Es un encuentro —postergado desde hacía tantos años— con la tierra consustancialmente *natal*, con la patria primitiva del ser humano, es decir, el suelo original, el *humus* fundamental que el hombre cultural olvida y que perdura bajo el asfalto de las ciudades,

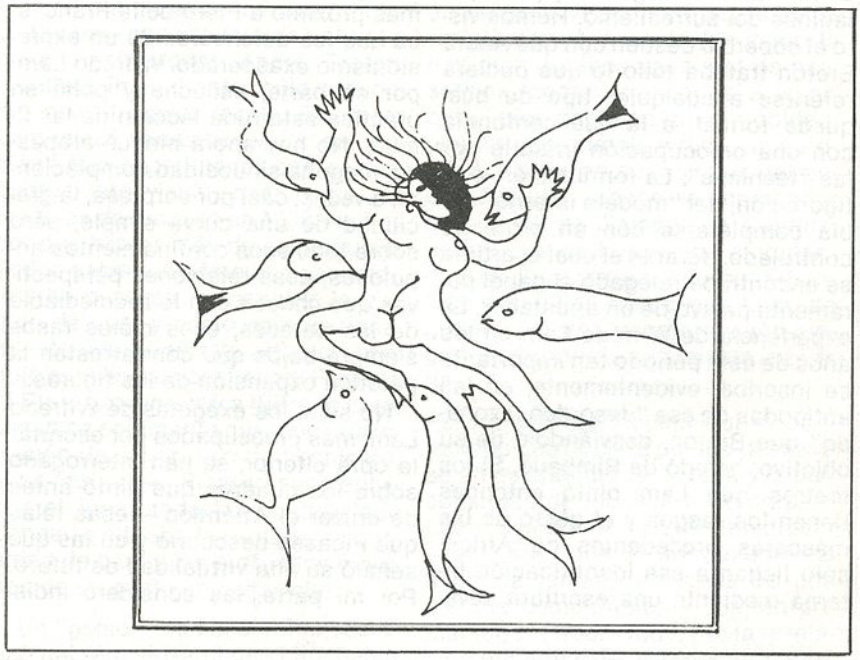
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

impregnado de juegos, de savias, de sabores. Al cubismo le gustaba vivir en el retiro de las cámaras. Pero el surrealismo, tan ferviente que pretendía ser del mundo instintivo, no dejaba de mirar con condescendencia, y a veces no sin cierta alarma, las prolíficas manifestaciones del universo natural, que se encerraba a su vez en los habitáculos de un inconsciente más apacible. André Breton, no hay que olvidarlo, termina su bello alegato pasional, *El surrealismo y la pintura,* con una furibunda filípica contra la naturaleza. "Estamos muy lejos, independientemente de lo que se diga, muy alto, y en modo alguno dispuestos a volver sobre nuestros pasos, a descender. Nos limitamos a afirmar que por debajo de nosotros, pero muy por debajo de nosotros: *La flora es diversa más o menos como tapones de garrafa*". La cita de Rimbaud, desviada de su contexto, desprovista de la amarga melancolía que le imprimía el adolescente de Charleville, no hace sino avivar el sarcasmo. La devoción al "modelo interno" es una venda bien anudada sobre los ojos de los surrealistas, una venda que Breton desatará sólo muy tarde...

Pero Lam no se limita a dirigir su mirada hacia lo lejos, hacia lo alto. Consciente en "descender" de las eminencias orgullosas de la conciencia. Porque más abajo, o más bien a la altura del hombre, al alcance de la mano y de la boca, está la naturaleza, indudablemente diversa, profusa, discordante; y lo que él desea, en efecto, lo que quiere, lo que intenta, con todas las fuerzas de su genio, conjugadas, es que participe en su tela, incorporarla a sus signos para que les comunique algunas parcelas vivas de su vigor. Y eso era, sin duda alguna, abrazar más verídicamente el último deseo de Arthur Rimbaud: "¡Heme aquí devuelto a la tierra, con un deber que buscar y la rugosa realidad por abrazar, campesino!"

Desde entonces, y sin que se le pueda señalar el menor desfallecimiento ante el objetivo que se propone, el acto de pintar no será ya para Wifredo Lam la ilustración y materialización de algunas opciones individuales —lo que en la mayor parte de los surrealistas no deja de estar en el registro consciente o subliminal— sino la praxis común de un ser personal y del mundo, el revelador de realidades profundas que sobrepasan infinitamente el carácter solipsista del Ego y su pretensión de regir el orden de las cosas. Cierto: el propio Lam, al evocar la génesis de su *Jungla*, no dejará de precisar: "Mi pintura debía comunicar un estado psíquico". Y esta información tan explícita que os da parece concordar, de buenas a primeras, con la finalidad y el horizonte introspectivo de los surrealistas. Pero lo que la distingue ya y sitúa la obra de Lam en un terreno de intercambio interpersonal, es el rechazo a considerar ese estado psíquico como un tesoro no compartido de egotismo, un monólogo bien cuidado, indivisible del que lo formula. El surrealismo se encerraba con deleite entre los arcanos de un idiolecto. André Breton había escrito en *Nadja*: Sucede asimismo con esas sensaciones electivas de las que he hablado y cuya parte de incomunicabilidad misma es fuente de placeres inigualables". Curiosa confidencia, incluso paradójica en boca de quien durante toda su vida no ha dejado de querer romper con su yo, y, como escribió Julien Gracq, de huir de su propia efigie...

Wifredo Lam, por su parte, no ha dado crédito, ni en su arte ni en su conducta personal, a las delicias bastante confusas de lo incomunicable. Si *La jungla* revela cierto estado psíquico del que pinta, es también, y con el mismo impulso, la imagen accesible a todos de una "convulsión del hombre y de la tierra". Son las palabras exactas de Wifredo Lam. No debemos quitarle ni una pizca de su vehemencia. Lam sabe bien de qué habla y a quién se dirige, más allá de las mediaciones plásticas: al hombre. Se dirige a los hombres prisioneros de su condición y, sobre todo, a los que sufren las cadenas de una opresión humanamente deplorable; pero se rebela también, con la fogosidad del pincel y el pensamiento, contra la finitud insuperable del ser y los poderes maléficos que se ejercen exclusivamente sobre la criatura desposeída en la que aún late la vida. *La jungla* es *El infierno* de Bosch, es el tríptico del *Carro de heno* que Lam contemplara largamente en El Prado; yu es, sobre todo, por el doloroso escarnio que la traspasa, el extraordinario *Triunfo de la muerte* en el que Bruegel diera libre curso a lo espantoso, cuadro sublime en su desasosiego, en su rebelión contrajo irremediable. Pero Lam, ese orgulloso creyente de la tierra, se reconcilia con el triunfo de la vida. Y la "belleza convulsa" que descubre en ella y que defiende —casi contra Breton, estupefacto y medio reticente ante las explosiones del vudú en Haití— es la respuesta mágica del hombre contra la intrusión, en su vida corporal y mental, de los grandes demonios de la naturante naturaleza.



Quizá pudiera decirse, sin demasiado esquematismo, que esta experiencia de un telurismo pánico vi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vida por Lam liberó al pintor de las alianzas intelectuales que había suscrito en tierras de Europa. A partir de *La jungla*, y aún antes, en los numerosos bocetos que precedieron a esa obra maestra, Wifredo Lam se *desoccidentaliza*, en la medida en que abandona el mundo cerrado del concepto. Pienso así en un óleo sobre papel que pude volver a ver en París, *El rumor*, realizado algunos meses antes de *La jungla*. No se trata ya de una máscara, receptáculo y condensador de una energía aún tácita, sino de la efigie elocuente de una forma no más que humana en la que los atributos sexuales no profieren ya la cruel dicotomía a que nos sometemos; por el contrario, declaran la unión bienhechora de los extremos, creando la imagen de una bisexualidad o, para ser más exactos, de una pansexualidad indivisa del mundo. A los senos protuberantes, calabazas provocadoras en su rotundidad feliz, responde el signo del sexo masculino, hueso eréctil que penetra en el umbral de los labios. La figura que fomenta y reafirma en su complementariedad el matrimonio de los principios masculinos y femeninos está, a su vez, encerrada en el abrazo inextricable de un cercado de bambúes, erizamiento vegetal que la protege, a la vez que la oprime con su densidad casi deletérea. Pero esa muralla de cañas, entrelazada febrilmente, quizás sugiera también y al mismo tiempo la membrana palpitante de un pájaro, el murciélago tutelar gracias al cual tuvo Wifredo, a la edad de cinco años, la revelación de la energía natural.

He intentado hacer aquí, de manera muy sumaria, la lectura de algunas obras. No ignoro que sigue siendo insuficiente, como lo fueron, por lo demás, las versiones brindadas por la conciencia surrealista, incluida la de André Breton, tan receptivo a Lam. Así, durante su conferencia en Puerto Príncipe en 1946, al hacer una especie de balance de la pintura moderna, Breton insistía con justicia en el lugar que ocuparía en lo sucesivo Wifredo Lam. Pero al hacerlo trataba, quizás sin saberlo, de encasillar esa obra inclasificable dentro de sus propias categorías. "Nunca como en Lam se ha producido, sin el menor choque, la unión del mundo objetivo y el mundo mágico". Breton explicita sus palabras sin apartarse en nada de su cuestionamiento lógico: "Nunca nadie como él ha encontrado el secreto y la unificación de la representación mental que no hemos dejado de buscar en el surrealismo, considerando que el drama más grande de la conciencia moderna es el resultado de la disociación creciente de esas dos facultades". Pero ese debate, que en efecto concierne al artista de Occidente, y especialmente al pintor o al poeta surrealista, dividido entre el flujo sombrío de lo subterráneo y su intención de canalizarlo en los signos, esa controversia agotadora y sin salida no atraviesa el psiquismo de Lam y no falsea, en modo alguno, su conducta de pintor. En Lam la "magia" —palabra que Breton emplea sin definirla— no se superpone a un "mundo objetivo" del que suprimiría milagrosamente las aporías. La conciencia mágica no se escapa del mundo objetivo; habita una realidad inmedaita, se teje entre los fenómenos, dispares y momentáneamente desunidos, de las relaciones de fuerza que tienden a la reconciliación interna de esa misma realidad y a que se la apropien los que se responsabilizan de ella. ¿Dónde ubicar el substrato objetivo en la pintura de Lam? En ella no hay ya exterioridad independiente, en el sentido en que Breton le reconoce todavía su instancia; lo que hay es una aguda percepción de una realidad sucesiva, activante y activada por energías autónomas, y su transcripción visual por virtud de lo imaginario. Pero esa imaginería no brota del libre arbitrio del pintor. Es la *natura naturans* que sueña y que imagina —que produce por tanto las imágenes, en la acepción primera de la palabra—, y el pintor, por necesaria que sea su capacidad formal de lenguaje, es menos instigador que revelador de esa función imaginante del universo natural.

Así, en la obra de Lam asistimos a un sorprendente diálogo de los opuestos que trasciende los postulados antinómicos de la conciencia, esos axiomas del juicio nocional que con seguridad el surrealismo hubiera querido abolir, pero que la mayoría de las veces se contentó con contornear o enmascarar mediante ingeniosos malabarismos. Del *Desfile antillano* de 1945 a las imponenetes *Figuras* de los años 70, sin olvidar composiciones poderosas como *Rumor de la tierra* (1950) o *Adán y Eva* (1969), se establece una especie de concertación entre la angulosidad siempre viva de las rectas —azagayas, lanzas, adargas— y las curvas enroscadas de un seno, de una cadera de mujer, de una fruta madura. Se trata ahora de figuras pegadas a la tierra, de una verticalidad altanera y virulenta; y a dos pasos de esa tumescencia viril, de ligeras levitaciones, vuelos, esa aspiración de la turba a la ingravidez. Asimismo, los cromatismos más ácidos —pensaríamos a veces en las alianzas insostenibles de un Greco— se mitigan un poco más lejos en camafeos melódicos, en grises, en azules umbríos. Convendría sin duda analizar en detalle un estilo que sabe recordar las artes arcaicas y las formas esculturales de Costa de Marfil o de Nueva Guinea. Wifredo Lam no ha ocultado sus filiaciones ni sus afinidades electivas. Pero el arte que instituye en plena modernidad del siglo no se presenta como un sincretismo más o menos logrado de sistemas mentales y modalidades plásticas anteriores. No hay en Lam preocupación alguna por esas réplicas o plagios mañosos del pasado a los que se abandonan algunos artistas de hoy, a costa de una búsqueda auténtica; ninguna atracción hacia los juegos de espejos, las confrontaciones indefinidas que proponen o imponen a las conciencias frágiles de nuestro tiempo los "museos imaginarios", emanados de las ensoñaciones comparatistas de un André Malraux. Las inquietudes, las solicitaciones ctónicas inmemoriales encuentran en Wifredo Lam, casi infaliblemente, un nuevo instrumento de expresión, un intérprete, un medio, un verdadero mediador de imágenes. El pintor surrealista sigue siendo un hombre de *culturas*; Lam, es un ser *natural*, en el sentido en que quiso llegar a serlo Rimbaud y aún más Gauguin, que se aleja, sin remordimientos, pero quizás no sin recuerdos, de "la Europa de los viejos parapetos"...

¿Es Lam surrealista en eso? Pareciera serlo por su voluntad de ruptura; sin duda lo es mucho menos, por esa necesidad irreprimible que tiene de comunión con las fuerzas inalteradas de lo elemental. Y si al término de esta reflexión, demasiado rápida, recuerdo la fórmula lapidaria de Benjamín Peret: "Lam es surrealista en el cubismo", es menos para responder por ella que para subrayar todo lo que precisa y lo que al mismo tiempo deja de lado del genio raigal de Wifredo Lam. Cierto: como los surrealistas, Lam desmantela las figuras del discurso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pictórico, al mismo tiempo que, próximo por ello a los fundadores del cubismo, salvaguarda en su formulación plástica la experiencia y la adquisición de un rigor. De todas formas, no se sacrifica a la cerebralidad subconsciente de unos ni al intelectualismo idealista de los otros. Su obra entera procede de una certeza diferente. El es esa *obra maestra*, sigue siendo —musicalmente— la manifestación de una especie de *allegro* barbaro de lo sensible. La tierra reconoce en él a su primogénito y lo acoge. En su cuerpo intacto, la tierra plasma aquí el mundo inmóvil de las apariencias y comunica a las telas de Lam algo de su latido sordo, su pulsación incesante, su sobrenaturaleza.

WIFREDO LAM Y LA ALQUIMIA

por Marta García Barrio-Garsd

Durante más de cuatro décadas los críticos han visto a Wifredo Lam como un surrealista empeñado en capturar a través de sus imágenes la comunión del hombre primitivo con la magia y lo sobre natural. Fue André Breton (atraído por la ascendencia chino-africana de Lam y por su supuesta familiaridad con las religiones practicadas por los negros de Cuba) el primero en poner de relieve la imaginería primitivista del pintor sobre cualquier otra característica. Con escasas excepciones, desde los ensayos de Breton el comentario de los críticos ha sido repetitivo, a veces complaciente, y en el peor de los casos panfletario. La literatura sobre Lam, por ejemplo, lo describe invariablemente como conocedor, desde su más tierna infancia, de ritos y leyendas afrocubanas. Poco antes de morir, Lam aclaró que su conocimiento de las religiones cubanas era, antes de 1941, apenas fragmentario. La obra de Lam es mucho más compleja de lo que aparenta.

Hay, indudablemente, una atmósfera "primitiva" en toda la pintura de Lam: figuras totémicas, exhuberantes escenarios tropicales, máscaras y símbolos rituales africanos y afrocubanos. Estas imágenes fueron en gran medida generadas por el interés de Lam en explorar e incorporar en su arte la complejidad cultural de las Antillas "negras". La veta afrocubana (que se reveló en su obra a partir de su regreso a Cuba en 1941, luego de diecisiete años de residencia en Europa) fue estimulada por ciertos movimientos de revalorización del negro, y de su cultura en general, que se desarrollaron en las Antillas entre la segunda mitad de la década del treinta y los años cuarenta. Brevemente podría decirse que el "primitivismo" de la obra de Lam está tan distante de los folklorismos nacionalistas como de los recorridos eclécticos que algunos surrealistas hicieron por las culturas primitivas. La "negritud" de Lam está más cerca de las alucinantes imágenes de algunos de los poemas "neo-africanos" de Aimé Césaire que de la poesía "mestiza" de Nicolás Guillén.

Lo afrocubano y antillano nutrió en Lam la necesidad de dar forma a una identidad colectiva y a la suya propia. Pero el de lo primitivo no fue el único territorio explorado por Lam en su búsqueda de valores ajenos o perdidos para el hombre. La alquimia fue fuente de inspiración para Lam durante el período más fructífero de su carrera: 1942-1950. En alguna ocasión Lam declaró su interés por la iconografía basada en la teoría alquímica de ciertas pinturas de El Bosco, como *El jardín de las delicias*, cuyo simbolismo el pintor y su segunda esposa, Helena, conocían bien.

El objetivo final de la alquimia era la obtención de la piedra filosofal o de un equivalente postulado filosófico. El proceso alquímico tenía, para sus adeptos, una finalidad triple: científica, filosófica y mística. Esta mezcla de investigaciones químicas con teorías filosóficas y religiosas —a menudo ilustrada por medio de fantásticos dibujos o grabados— atrájo por diversas razones a los surrealistas mucho antes que Lam fuera admitido en su círculo en 1939. Flamel, Hermes Trismegistus, Agrippa, Eliphas Lévi, Rosenkreuz son nombres frecuentes en los textos de Breton. Es muy probable que cierta inclinación de Lam hacia lo sobrenatural haya sido nutrida por el grupo surrealista, así como por el ávido interés que despertaba en Helena lo oculto. Más tarde, los estudios de Carl Gustav Jung sobre alquimia y psicología reavivaron notablemente el interés por esta pseudo-ciencia entre los miembros del grupo surrealista que se habrían establecido en los Estados Unidos después de iniciada la guerra, lo mismo que entre los pintores de la naciente vanguardia neoyorquina de los años cuarenta. Lam estuvo muy cerca de ambos grupos. Según Jung, en los tratados alquímicos abundan las referencias al sueño como elemento revelador de la buscada piedra filosofal, a la imaginación como virtud esencial del alquimista, y al secreto de la alquimia como subyacente en las profundidades de la mente o del espíritu. La analogía entre el proceso alquímico y algunas de las nociones esenciales del dogma surrealista fue sin duda percibida por Breton, quien expresó: "*Les recherches su-rréalistes présent, avec les recherchés alchimiques, une remarquable analogie de but. La pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toufes choses une revanche éclatanté*".

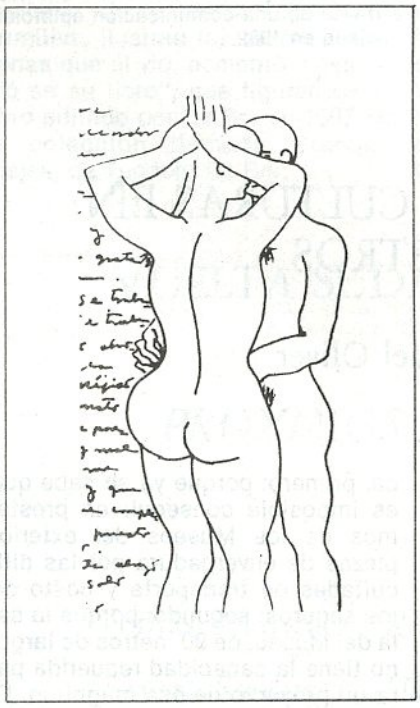
Además de lo antedicho, dos aspectos del proceso alquímico interesaron en particular a los surrealistas, y pueden apreciarse en la obra de Lam. El primero es la idea de la transformación de la materia —la piedra filosofal era teóricamente alcanzada a través de la transmutación de metales— llevada al dominio de la transfiguración de la imagen, el objeto o la figura por el artista. Se trata de lo que en literatura Breton llamó *"la alchimie du verbe"*, y lo que Max Ernst describió como "la alquimia de la imagen" o "el milagro de la total transfiguración de seres y objetos". Si puede hablarse de "alquimia de la imagen" en el caso de los collages y *frottages* de Ernst, en el de Lam el concepto de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

transfiguración se concreta en la metamorfosis de la figura y del entorno. Gran parte de los cuadros que pintó Lam en los años cuarenta están poblados por lo que él mismo describió como "extrañas criaturas en transición de la condición vegetal a la animal". *La jungla* es quizás uno de los ejemplos más acabados. Al mismo tiempo, las figuras de Lam, plasmadas en el momento de la mutación, encuentran equivalentes en numerosos mitos africanos que describen transformaciones de lo humano a lo animal, de lo animal a lo vegetal. Lam conocía la mitología de Africa a través de la lectura de las obras de Sir John Frazer. En relación con el "entretejido" de hombre-animal-planta-objeto ritual que observamos en las pinturas de Lam, Edmundo Desnoes ha señalado la abundancia de leyendas afrocubanas ricas en elementos animales y vegetales en constante metamorfosis.

La idea de metamorfosis o transmutinherente al proceso alquímico, dio también a los surrealistas la metáfora adecuada para describir un cierto ideal de transformación psíquica del hombre. Quizás por eso, entre los muchos símbolos tomados de la alquimia que es posible encontrar en la obra de Lam del período 1942-1950, predominen las imágenes relacionadas con la noción de cambio constante. Es el caso, por ejemplo, de la rueda, símbolo alquímico de transformación o ciclo continuo (*La boda*, 1947) de la media luna en cuarto creciente, que rige las cosas mutantes y por ello propias de la alquimia (en el ángulo superior derecho de *La jungla*) y de la serpiente que devora su propia cola: el *uroboros* de la alquimia griega, símbolo de renovación (*La anunciación*, 1947).

El *uroboros* también simboliza uno de los misterios fundamentales de la alquimia y nos lleva al segundo aspecto del proceso alquímico que fascinó a los surrealistas. Se trata de la "unión de los opuestos", también conocida como conjunción (*conjunctio*), "boda química", o "boda mística", y es una de las etapas más importantes del método alquímico. Los tratados describen simbólicamente la conjunción como el "enfrentamiento enemistoso entre dos metales opuestos del cual ha de surgir —luego de otras etapas intermedias— la buscada sustancia eterna o piedra filosofal. No es el caso analizar aquí todas las implicaciones religiosas y filosóficas de la conjunción de los opuestos. Pero no es arriesgado decir que en su esencia está cerca de ser la versión occidental del principio fundamental de la filosofía china clásica: la unión de Yin y Yang en Tao. En cuanto a los surrealistas, la piedra filosofal —concepto que luego dio origen al "point supréme" de la tradición hermética desarrollada a partir del siglo XVII— le sirvió de analogía y terminología perfectas para expresar "el estado ideal del hombre con respecto al universo y a su propia psique". Más aún, en el misterio de la conjunción de los opuestos encontraron ciertas imágenes y el concepto adecuado para



referirse a un ansiado proceso de expansión espiritual o psíquica: la integración de lo consciente con lo subconsciente, *unio mentalis* donde fuerzas antagónicas en el hombre se equilibran y se alteran mutuamente.

Varias pinturas de gran tamaño realizadas por Lam en los años cuarenta son "visualizaciones" de estos conceptos: reconciliación de los opuestos antagónicos (consciente y subconsciente, naturaleza física y espíritu); cambio y transformación en referencia a la creación artística, lo psíquico y, quizás, hasta el amor. El poco conocido interés de Lam por la filosofía clásica china y su conocimiento del *I Ching* —oráculo y fuente de sabiduría milenaria— no habrán hecho más que agregar dimensión a esas nociones. (Según Helena Benítez, el carácter y estilo de vida de Lam debían más a su ascendencia china que a la afrocubana. Lo "negro" en Lam ha sido, sin duda, excesivamente acentuado. Los trazos "orientales", casi caligráficos, de sus dibujos a tinta han pasado casi desapercibidos para los críticos de arte).

Debido a su misteriosa naturaleza, la conjunción se prestó a variadas representaciones o descripciones, que pueden apreciarse en un sinnúmero de tratados alquímicos. Los adeptos a la alquimia coleccionaron, pues, vasto número de sinónimos e imágenes para expresar la misma noción. Los opuestos son, por ejemplo, Sol y Luna, Adán y Eva (tal es el caso de *El jardín de las delicias* de El Bosco), dos figuras enfrentadas blandiendo espadas, terreno y alado. Las representaciones de la sustancia que resultaría de esta "conjunción" son tanto o más variables. Dos variantes muy frecuentes son: una criatura hermafrodita (*rebis*) o el dios Mercurio parado sobre una esfera o rueda. En todas las representaciones de la conjunción los "opuestos" y la sustancia o esencia emergente forman una "trinidad" inconfundible: el "par" ofrece marco lateral a la figura principal.

Cierta imaginería asociada con el misterio de la conjunción subyace en algunas pinturas de Lam. Es el caso de *La boda, El presente eterno* (1944) y otras. Estas pinturas también podrían describirse como "trinidades". En todas ellas dos figuras enfrentadas y opuestas —por su apariencia física o por su actitud— flanquean a una tercera, central, que parece conectarlas o unificarlas. En el caso de *La boda*, las figuras laterales no podrían expresar características más opuestas. Hay ciertos elementos que nos refieren quizás más directamente a algunas ilustraciones alquímicas. A menudo, uno de los "opuestos" es representado en los tratados como una figura coronada y armada con una espada. Es muy posible que esta imagen haya dado origen a la figura de la izquierda en *La boda*. Los miembros que yacen debajo de la rueda hacen probablemente referencia al proceso de transformación de la materia. La "confrontación de los opuestos" desemboca —según las

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

descripciones de los tratados en una etapa de putrefacción o "desmembramiento" final de la materia, de la cual surge la sustancia fundamental en estado puro y unificado.

Ciertas imágenes y conceptos tomados de la alquimia están presentes, pues, en algunas de las pinturas de Lam, aunque no se manifiesten a primera vista y con la misma intensidad que las formas derivadas de la escultura africana y de elementos rituales afrocubanos, evidentes en toda su obra. Desde el punto de vista del artista surrealista, no es difícil encontrar una afinidad entre lo tribal y lo oculto. Para Lam y los surrealistas, el elemento ritual y la imaginativa búsqueda alquímica fueron medios para recuperar el poder mágico del objeto artístico y la magia del proceso de creación. En cuanto a las "trinidades", en particular *La boda*, se acercan peligrosamente a una concepción alegórica. Tratar de dar expresión visual a quimeras o complejos estados de la mente y del espíritu a través de iconografías prestadas, y aún arbitrarias, parecería atentar contra la imaginación misma. En el imprevisible "tapiz" de la fauna y la flora tropical, de objetos rituales y seres en metamorfosis, Lam da realidad a los "extraños dominios" soñados por Apollinaire, y se aproxima a la recreación de mundos físicos y psíquicos en constante transformación.

* La autora desea agradecer a Helena Benítez, segunda esposa de Lam, por la información generosamente compartida a través de una comunicación epistolar iniciada en 1982.

35 SIGLOS DE CULTURAS EN 90 METROS

por Samuel Oliver

En la exposición: "Presencia de siglos - Arte Latinoamericano" el señor Coordinador confiesa en la Introducción del Catálogo que la muestra reúne una serie de obras representativas de cuatro períodos fundamentales: el Precolombino, el Colonial, el siglo XIX y el Siglo XX; el panorama es muy amplio y demás está decir que resulta una tarea imposible, tratar de abarcar todo... La amplitud del proyecto se corresponde, entonces, con una visión a "vuelo de pájaro"... La lista inicial sugerida por el Comité con las autoridades culturales de los países invitados. Muchas de las obras propuestas, por diversas razones ya no se envían al exterior... En consecuencia, en algunos de los casos, la selección debió ajustarse a la posibilidad de los préstamos, acatando las decisiones, siempre atendibles, de los poseedores de las obras."

Las razones manifestadas por el señor Coordinador son muy atendibles, pero eran previsibles. La idea primitiva de la exposición es utópica, primero: porque ya se sabe que es imposible conseguir en préstamos de los Museos del exterior piezas de envergadura por las dificultades de transporte y costo de los seguros; segundo: porque la sala del Museo, de 90 metros de largo, no tiene la capacidad requerida para un proyecto de esa magnitud. El resultado final es una exposición ambiciosa, pero modesta en su resultado, que no llega a mostrar el esplendor de las grandes Culturas precolombinas ni del Arte Latinoamericano.

A la sección de Arte Precolombino se llega atravesando un insólito y real "túnel del tiempo" que con mágica inversión de siglos lo integra el Arte Latinoamericano. Pero siempre es interesante rever piezas como las expuestas. Los trabajos de la cultura de La Ciénaga, Condorhuasi, y de los períodos Temprano, Medio y Tardío de los valles del noreste, de lo que es hoy la Argentina, deben haber causado sorpresa a los museólogos extranjeros; obras que felizmente, por ser poco conocidas, todavía no han sufrido la codicia de los coleccionistas del exterior. En cambio muchos museos del mundo poseen piezas de otras culturas precolombinas, que no son novedad para los expertos.

En cuanto al orden en que están exhibidas las obras es peculiarmente confuso; los períodos y las regiones se chocan amistosamente.

El período colonial es escaso pero hay piezas relevantes de platería y óleos del siglo XVIII encantadoramente ingenuos.

El siglo XIX está representado por unos pocos óleos. "La doma" de Blanes se destaca del conjunto.

Las obras del siglo XX se van hacinando, reclaman más oxígeno. Siempre el problema del espacio. Algunos cuadros no evidencian la importancia y calidad del pintor, como las obras de Siqueiros, Lamp, Tamayo, Caballero, Reveron.

La visión a "vuelo de pájaro", como dice el señor Coordinador, es limitada, aunque el ave sea un cóndor.

El catálogo anuncia en su última página la publicación de una separata con el listado de las obras expuestas, requisito indispensable para un catálogo.

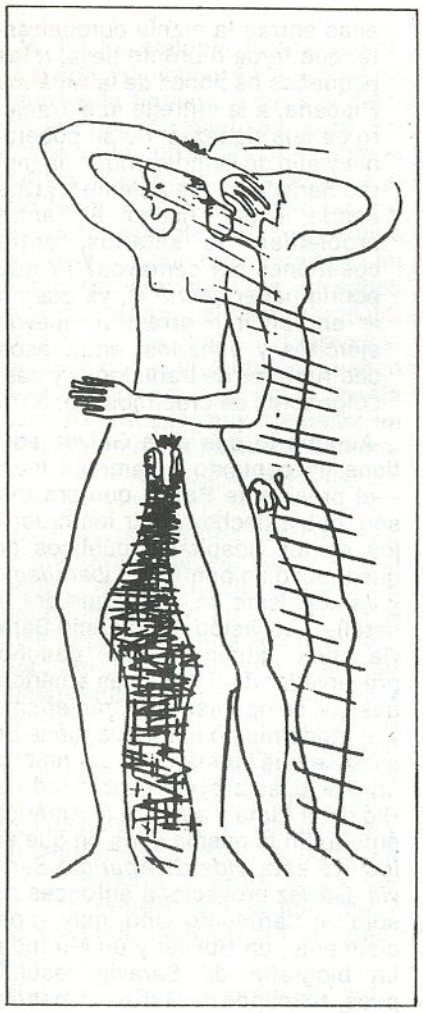
Estas objeciones nos llevan a recordar las pautas que rigieron el proyecto de la exposición.

Según los técnicos del ICOM que vinieron a Buenos Aires el año pasado, se trataba de mostrar el conjunto de las culturas de nuestros países, a los miembros de ese Consejo que no habían tenido o no tendrían ocasión de visitar nuestro Continente, y esta visión a "vuelo de pájaro" les informaría sobre el arte de 35 siglos al sur del Río Grande.

La idea implica una minusvalía de la grandeza del arte de nuestros pueblos. Mesoamérica y México son inagotables: sus monumentos precolombinos, su escultura fabulosa (recordamos el Museo de Antropología de México), sus ciudades y la arquitectura colonial. El arte de la región andina con su múltiple variedad de cerámicas y delicados tejidos (recordamos el Museo Amano de Lima). Los museos del oro de Bogotá y Quito y también su arquitectura colonial. Los buenos pintores del siglo XIX, y la pintura actual, fuerte, misteriosa, emotiva.

Los museólogos extranjeros no pueden formarse una imagen cabal de las culturas de nuestros países mirando esta exposición; deben vi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



sitarlos. Nuevas e inesperadas experiencias estéticas les esperan.

Creemos que se ha perdido una gran ocasión para que un conjunto de 1.500 respetables expertos y museólogos se llevaran una visión,lo más completa posible, de la producción artística de nuestro país. Debería haberse organizado una exposición con las valiosas colecciones del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes y solicitando en préstamo a los coleccionistas argentinos, obras fundamentales del siglo XVIII y XIX, que honran esas colecciones. La exposición comenzaría con la obra de Tomás Cabrera: "Encuentro de Matorras con el cacique Paykin" 1774, y continuaría con las obras de los numerosos "Pintores Viajeros": Emeric Esex Vidal, Bacle, Rugendas, Palliere, etc., y Pellegrini que pintó exclusivamente en la Argentina y murió en el país. Obras que, aparte de su valor estético, son elementos preciosos que documentan las escenas, los "Usos y costumbres", los retratos, completando el panorama con los artistas argentinos del siglo XIX.

La colección del Museo de pintura argentina del siglo XX es extensa y se podría realizar una selección ajustada de sus principales momentos y artistas.

Pero, además, la exposición debería contar con un audiovisual que mostrase las primeras imágenes de nuestro territorio. Bastaría consultar la Documenta Iconográfica del Dr. Bonifacio del Carril para tener una guía de las obras, comenzando con los conocidos grabados que se refieren a la célebre expedición de Don Pedro de Mendoza en 1536, que contó con la presencia de un soldado, Ulrico Schmidel "improvisado historiador que resultó a la vez *inspirador* de las láminas que con tanto realismo, dentro de su ingenuidad primitiva, ilustran las patéticas escenas que él vio, comentó y describió en su libro", que figuran en el libro editado por De Bry en 1597 en la colección llamada Grandes Viajes, de Teodoro De Bry.

También la gran colección de las acuarelas del R.P. Florian Paucke, informarían sobre la poblacikón autóctona y paisajes del interior; y las acuarelas de Pozo de la Expedición Malespina.

En cuanto a las obras precolombinas de nuestro territorio, la colección expuesta en el Museo se podría ampliar con otras importantes piezas de colecciones privadas.

Sería interesante también proyectar una casette con las pictografías de Cerro Colorado, que se ha presentado a la UNESCO como Monumento del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural.

Exposición completa del arte de nuestro país, de nuestra identidad cultural, sin avergonzarnos de la carencia de arquitecturas precolombinas, ni de grandes arquitecturas coloniales, pero sin negar nuestros propios y auténticos valores. Son nuestra historia, nuestros orígenes, bárbaros, ingenuos, refinados. De dónde venimos, qué hicimos y qué hacemos.

VUELTA SUDAMERICANA

PROXIMOS NUMEROS

Tomás Segovia / *Retorno de Agra*

Severo Sarduy / *Hacia la unificación*

Pere Gimferrer / *Sobre Vicente Aleixandre*

Eliot Weinberger / *Algunos "no se debe" para poetas chinos*

Luis Gusmán / *Hacia lo más oscuro del río*

Aquilino Duque / *Gramsci o el suicidio de la revolución*

Edmond Fabes / *Prosa y poesía*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TRES VERSIONES DE UN MISMO HEROISMO

por Emir Rodríguez Monegal

Este texto de Rodríguez Monegal apareció en la *Revista de la Universidad de México* en su número correspondiente a Mayo de 1984. Lo publicamos aquí ahora como (mínimo) recuerdo de su autor; tiene, sobre todo, una virtud importante: habla de temas y asuntos que siempre preocuparon al crítico uruguayo.

Esta es una historia en tres partes y la contaré al revés porque así parecerá más sorprendente.

UNA. La primera parte tiene que ver con dos biografías de Aparicio Saravia que se publicaron en 1942. Fuera del ámbito rioplatense, Aparicio Saravia no es demasiado conocido. Para ubicarlo, bastará decir que fue el último caudillo gaucho de una zona que ha producido otros caudillos más famosos: Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas en la Argentina; José Artigas y Fructuoso Rivera en el Uruguay, para nombrar sólo a los más notables. Pero Saravia tuvo la distinción de ser no sólo el último de una ilustre estirpe sino de representarla en una vertiente poco conocida aún por los especialistas en el mundo gaucho: la que tiene su centro en la vasta región agreste situada entre el Uruguay y el Brasil, y que se conoce como Río Grande do Sul (del lado brasileño) y Cerro Largo (del uruguyo). Aparicio Sara*via* había nacido en el Uruguay pero su padre era brasileño y se apellidaba Sara*iva*. El patronímico marcaba esa dualidad que no sólo era lingüística y cultural sino que era también la dualidad de su destino. Iniciado por su hermano mayor en la revolución *farroupilha* de los gauchos riograndenses, consigue allí deslumbrar a todos con su capacidad de maniobra y alcanza el grado de General. Pero Aparicio se radicará definitivamente en el Uruguay, donde conducirá varias revoluciones contra el Gobierno colorado hasta la última guerra gaucha de 1904 que lo enfrenta con el presidente Batlle y Ordóñez.

Un caudillo de esa violenta frontera del Uruguay con el Brasil, anacrónico en su revuelta de lanzas y caballos contra un Gobierno que ya poseía ametralladoras, cañones y ferrocarriles, ¿por qué habría de despertar el interés del popular novelista e historiador argentino Manuel Gálvez? En 1942, el exitoso autor de tanto novelón naturalista y de una serie de relatos históricos sobre la Guerra del Paraguay, suma a las cuatro biografías de hispanoamericanos ilustres que venía publicando hacía un tiempo (Fray Mamerto Esquiú, Hipólito Yrigoyen, Juan Manuel de Rosas, Gabriel García Moreno) una quinta obra: *Vida de Aparicio Saravia*. Para él, es Saravia el "más original de los caudillos guerreros que conmovieron las comarcas del Río de la Plata" (Prólogo, p. 12). En 314 implacables páginas, se dedica a demostrar ese punto de vista, llevando a Saravia desde sus oscuros orígenes de hijo de un brasileño radicado en el Uruguay hasta su muerte trágica en la batalla de Masoller. Biografía épica que no disimula la adulación del héroe, su *Vida* es una defensa de un tipo de americano, hondamente enraizado en el terruño y que Gálvez quiere exaltar en oposición a los prototipos europeizantes que proponía entonces el oficialismo literario argentino. El último capítulo del libro, "La muerte de águila blanca", lo dice con todas las letras:

> Con Aparicio Saravia han muerto el valor legendario, la independencia indomable, la vieja alma oriental. Batlle y Ordóñez seguirá gobernando, y después de Batlle gobernarán sus discípulos, o mejor dicho, él mismo por medio de sus discípulos. Ellos quieren 'civilizar' al Uruguay, engrandecerlo materialmente, y a fe que estas cosas son muy buenas. Pero con ellas entran la manía europeizante, que tarde o pronto lleva, a las pequeñas naciones de la América Hispana, a la entrega al extranjero de sus riquezas, de su soberanía y aún de la independencia moral. Saravia se fue a tiempo. ¿Qué podría haber hecho él, entre problemas de salarios, entre cuestiones por centavos? ¿Y qué podría haber hecho él, ya que no le era posible arrastrar nuevos ejércitos y echarlos, entre esos destructores de tradiciones y descolgadores de crucifijos? (p. 307).

Aunque lo que dice Gálvez aquí tiene un contexto puramente local —el presidente Batlle, que era masón, había hecho retirar los crucifijos de los hospitales públicos (lo que motivó un panfleto, *Liberalismo y Jacobinismo* de Rodó, que era liberal)—, su visión de Aparicio Saravia como último caudillo gaucho, preservador de tradiciones americanas que se oponían al extranjerismo y al modernismo europeos, tiene un alcance que va más allá del ámbito uruguayo, se proyecta sobre todo el Río de la Plata y alcanza la América entera. En la misma serie en que se incluye esta *Vida de Aparicio Saravia*, Gálvez proyectaba entonces no sólo un Sarmiento sino, muy especialmente, un Bolívar y un Miranda. La biografía de Saravia resulta, pues, en manos de Gálvez un panfleto no sólo histórico sino principalmente político. Ese mismo año de 1942 en que se publicó verá poco a poco emerger del anonimato militar la figura de un coronel, Juan Domingo Perón, que habrá de representar en la Argentina de este siglo un papel similar al de Rosas en la Argentina del siglo pasado.

El libro de Gálvez debe ser leído también en este contexto. Aunque aquí lo soslayaré por completo.

DOS. En esta reconstrucción rápida de una historia compleja, voy a proponer leer este libro en un contexto diferente y más personal. Porque el mismo año en que Gálvez lo publicó, un tío mío, José Monegal, publicó su versión de la *Vida de Aparicio Saravia*. De hecho, el libro de mi tío precedió en algunos meses al de Gálvez, hecho que éste reconoce en el Prólogo (p. 9), que contiene un agradecimiento a la colaboración prestada por mi tío en el acopio de materiales documentales y hasta en el punto de vista sobre algunos incidentes. Cuento esta historia de familia porque tiene relevancia en lo que sigue.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mi tío Pepe había nacido (como más tarde yo mismo) en la misma región donde Saravia tenía sus campos, ese departamento de Cerro Largo que linda con el Brasil y cubre la frontera noreste del país. Aunque él sólo tenía ocho años cuando murió Saravia, es posible que Pepe lo haya visto pasar alguna vez montado en su impecable caballo por las calles de Melo, capital del Departamento. Aún sin haberlo visto con sus ojos, era obvio que la leyenda y la imagen de Aparicio Saravia se le había quedado grabada muy fijamente en la imaginación, a partir de testimonios orales que pudo escuchar de niño

Una vez, poco antes de su muerte, me contó que Saravia solía venir al pueblo, llegarse hasta la casa de nuestra familia y, sin apearse del caballo, golpear en la ventana para preguntarle a mi abuelo, Cándido Monegal (que era jefe de correos y colorado), qué noticias había traído el telégrafo desde la capital lejana. Esa anécdota de mi tío Pepe que se me hizo gráfica medio siglo después de contada por mi abuelo a él y transmitida por él a mí, se inscribía en mi memoria sobre otras imágenes que Pepe había acumulado y que yo había recibido por su intermedio.

Recuerdo que cuando era muy chico (yo tendría siete u ocho años), Pepe pasó una temporada en la casa de la familia en Montevideo, pintando un enorme cuadro que mostraba a Aparicio Saravia, a caballo y con poncho blanco sobre un fondo de lanzas negras y tierra negra, avanzando veloz como el viento (el águila blanca de que habla Gálvez en su libro). Los chicos entrábamos respetuosamente en aquel cuarto anormalmente vacío en que sólo había un enorme caballete con el cuadro, y mi tío Pepe, sucio de pintura, feliz con ese encargo de un Club blanco que le aseguraba una pequeña entrada. Fue siempre bohemio hasta que encontró a los cuarenta largos una hada madrina con la que casó, en la que engendró cuatro hijas hermosas y se asentó en un empleo público decentemente remunerado. Pero en la época, ahora remota, en que pintaba a Saravia, el tío Pepe y su impecable orden de maestro primario estaban muy lejanos. Lo que había en aquel cuarto en que trabajaba mi tío era el olor a trementina, el caos de trapos y papeles en el suelo, y nosotros, los niños, que le pedíamos que nos dejase pintar un poquito. Armados de pinceles, asaltábamos el cuadro pero para evitar desastres mi tío Pepe nos dirigía hacia las partes más negras del cuadro, aquellas que no era posible estropear con nuestra entusiasta impericia.

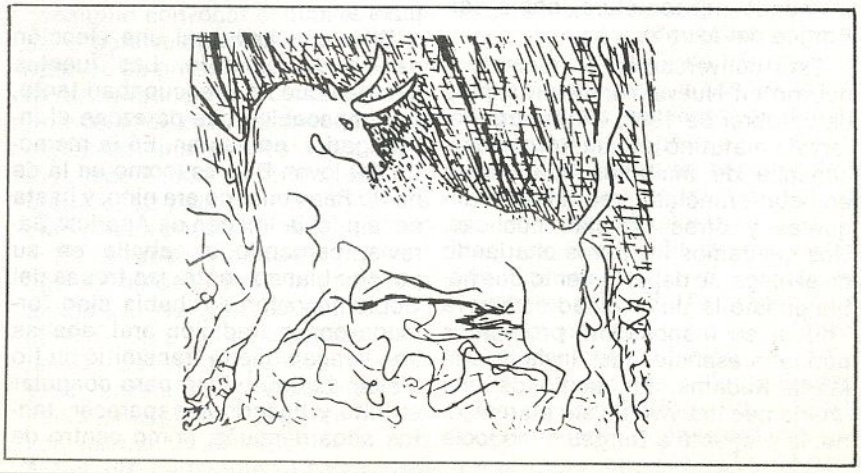
En la biografía de Saravia, el dibujo de la tapa también es de tío Pepe y ofrece una variación (negro sobre fondo zapallo) del aquel cuadro, para mí todavía mitológico.

El libro de Pepe ofrecía una versión romántica de la biografía de Saravia. Sus modelos eran más obsoletos que los de Gálvez (que, al fin y al cabo, había leído a Ludwig, a Maurois, a Stephan Zweig). Pepe citaba con encanto a Carlyle y a Emerson. Creo que también había leído a los biógrafos más modernos pero su Saravia estaba cortado en el paño de los héroes. Era una biografía acrítica pero realizada con enorme documentación. Había interrogado personalmente a los sobrevivientes de Masoller y otras gestas heroicas, había consultado el archivo del General, había leído todos los papeles. Era, también, un hombre de campo que conocía perfectamente la vida a caballo. De modo que su biografía realmente anticipaba y completaba la de Gálvez. Como Gálvez, Pepe creía en el hombre americano que Saravia representaba. Su carrera posterior había de acentuar esta convicción. Se convirtió en narrador gauchesco, de enorme popularidad local. Colaborador semanal de *El Día*, importante periódico montevideano que, por ironía, fue fundado precisamente por aquel enemigo acérrimo de Saravia, el presidente Batlle. Todos los domingos, Pepe contaba por escrito relatos orales que había oído en el campo y que se publicaban ilustrados por él mismo con unos dibujos *naif*, de indudable arrastre popular.

TRES. Cuando salió su libro sobre Saravia, mi tío Pepe me dedicó un ejemplar muy cariñosamente. Yo era entonces un adolescente muy metido en Proust y Joyce, en Kafka y Borges. Agradecí el libro, lo hojeé, pero no lo leí ni creí que iba a leerlo algún día. Pepe era uno de los ídolos de mi infancia, el tío que sabía pintar y dibujar, contar cuentos y cantar canciones, que había viajado por América y Europa, y que siempre se dejaba olvidado en casa algún libro fascinante. El biógrafo de Saravia no me interesaba mucho. Yo era socialista y creía (creo aún) que la solución para nuestros países no estaba en los caudillos, del color que fueran. Unos años después me vería obligado a reconsiderar el problema.

La ocasión fue un cuento de Borges, "La redención", que apareció en el suplemento literario de *La Nación*, de Buenos Aires, un domingo que no olvidaré. Allí no sólo se hablaba de Aparicio Saravia y de la batalla de Masoller sino que hasta se me incluía a mí como personaje muy secundario. Publicado más tarde con el título "La otra muerte", en la colección *El Aleph* (1949), el cuento me ha hecho famoso por una carta que nunca escribí a una persona que no conozco.

Para Borges, Saravia y la batalla de Masoller en que muere el último caudillo gaucho es sólo el marco histórico en que situar un relato fantástico: el del entrerriano Pedro Damián que muere dos veces, en la batalla, combatiendo heroicamente, y en su cama de anciano, unos cuarenta años más tarde. El argu-



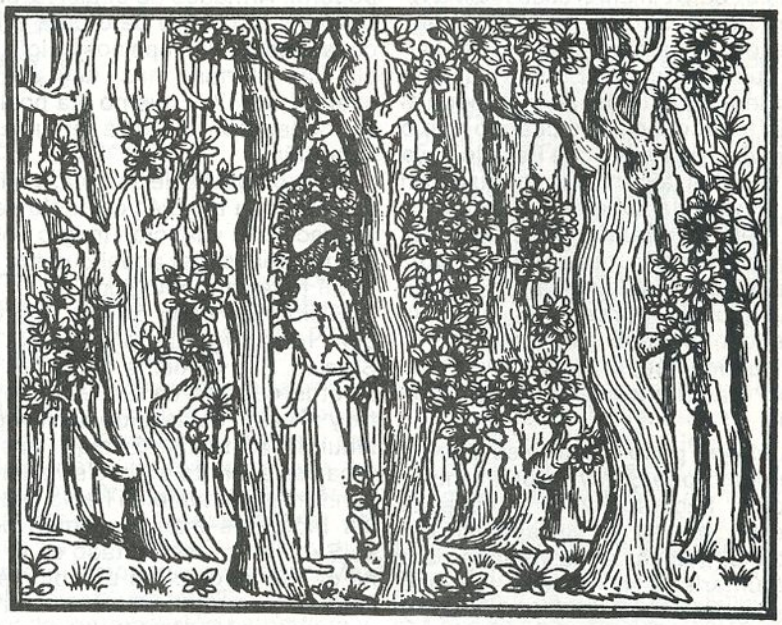
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mento teológico-alegórico del cuento deriva de Dante y de un tal Pier Damián, personaje evocado en el *Paradiso*. Pero las circunstancias precisas vienen de la tradición criolla rioplatense. En el cuento, mi papel es mínimo: sirvo de enlace entre Borges y un coronel Dionisio Tabares. Escribo una carta de presentación para que aquél pueda hablar con éste, y así investigar el misterio de la doble muerte.

Al margen de su estupendo valor literario, siempre me preocupó el cuento por la inclusión de mi nombre en él. Al principio, pensé que se trataba de una broma amistosa, luego pensé que Borges había usado mi nombre porque sabía que yo había nacido en Cerro Largo y necesitaba, por razones de verosimilitud, un nombre de aquellos pagos. Después pensé que era una forma de agradecer una atmósfera gauchesca que tal vez yo le trasmitía sin saberlo. En el cuento, Borges afirma que los uruguayos somos más simples y elementales que los argentinos. Tal vez, yo le confirmaba ese juicio (o prejuicio). Somos (cree él) más gauchos.

Un día me puse a conjeturar sobre la fecha de 1942 en que Borges declara haber conocido a Pedro Damián. De repente recordé que tanto la biografía de Gálvez sobre Saravia como la de mi tío Pepe habían salido aquel año. Descubrí (creí descubrir) que en su cuento, Borges había usado una vez más el recurso del desplazamiento: insertar mi nombre en una pesquisa imaginaria iniciada en 1942 era aludir sin menciones los dos libros de 1942, uno de los cuales había sido escrito por un Monegal. Me quedé contento de mi deducción, como si las manos de Auguste Dupin y Jacques Lacan me hubiesen inspirado. Por un último escrúpulo erudito, y antes de revelar al mundo mi conjetura, hablé con Borges del asunto.

Esta conversación es reciente y ocurrió en Nueva York a principios de octubrer de 1982, en un largo intervalo matutino en que Borges descansaba de múltiples apariciones en conferencias, recitales, banquetes y otras ordalías públicas. Nos quedamos las horas charlando en el elegante departamento que había puesto la Universidad de Nueva York a su disposición, protegidos por la presencia casi invisible de María Kodama. En medio de una charla que iba y venía sin plan alguno, le pregunté a Borges si conocía



las biografías de Saravia escritas por Gálvez y mi tío Pepe. Me dijo que no las había leído y que ni siquiera sabía que yo tuviera un tío Pepe. Me dijo que había conocido a mi otro tío, Cacho Monegal, poeta modernista y (dos veces) diputado del Partido blanco.

Me quedé pasmado. A la sopresa de oír que Borges había conocido personalmente a Cacho (qué intrincada la selva de relaciones del Río de la Plata), sucedió la sorpresa mayor de saber que no había leído ninguna de las biografías más conocidas de Saravia. "Y de dónde sacó la información tan precisa sobre el caudillo y sobre Masoller", no tuve más remedio que preguntarle. "Me lo contó mi tío Luis Melián Lafinur, que era uruguayo", fue la tersa respuesta.

Creo que hay aquí una elección para todo biógrafo. Las fuentes escritas que no preocupaban tanto, por impecables que parezcan al investigador, no bastan. En la memoria del joven Borges (como en la de mi tío Pepe cuando era niño, y hasta en la mía) la imagen de Aparicio Saravia, cargando a caballo en su poncho blanco contra las tropas del Gobierno colorado, había sido formada por la tradición oral: apenas una imagen que le transmitió su tío Melián Lafinur sirvió para coagular el mito y hacerlo desaparecer, tantos años después, como centro de un relato de muerte, heroísmo y cobardías. El cuento de Borges, resume así, mejor que los otros textos, la verdad y mentira de nuestras guerras gauchas. Por encima de las epopeyas de Sarmiento y Hernández, de Gálvez y hasta de mi tío Pepe, queda la magnífica ambigüedad de su texto.

El erudito tenaz que hay en mí quiere poner una *footnote* aquí. Tal vez la fecha de 1942 tenga para Borges una significación privada que es irrecuperable. Tal vez sea sólo reflejo del hecho que en 1942 las principales librerías de Buenos Aires mostraban en sus vidrieras el libro de Gálvez, con la elocuente fotografía del caudillo blanco, el águila que habría de morir en Masoller atravesado por una lluvia colorada de balas. ¿Cómo probar que Borges (que en aquella época todavía veía y era asiduo visitante de las librerías de la calle Florida) no se detuvo siquiera un momento para mirar esa tapa y ese libro? Pero también: ¿cómo probar que se detuvo? Y de todos modos: ¿a qué santo querer probar algo?

Basta que el relato oral de su tío Melián Lafinur haya desencadenado la serie de imágenes que culminarían en "La otra muerte", como los relatos orales, los dibujos y las pinturas de mi tío Pepe desencadenaron en mí las imágenes que ahora he traído a estas páginas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

SEÑALES DE VIDA
[SOBRE EL CINE ARGENTINO]
por Alan Pauls

1. El cine argentino tiene por lo menos dos rostros.

Uno, el rostro internacional, es el de una cinematografía solicitada, viajera, exitosa. Ya rutinario, el protocolo de esas prestigiosas exportaciones siempre ostenta un título argentino compitiendo en algún festival europeo o norteamericano; siempre incluye a un cineasta o a un productor que vuelven del exterior con un premio en su equipaje; siempre pone en acción un dispositivo periodístico que repite de segunda mano los énfasis de la prensa extranjera. El rótulo flamante de "nuevo cine argentino", acuñado más por quienes lo juzgan desde los foros cosmopolitas que por quienes lo suscriben, es el corolario que acompaña y define ese rostro, correlato audiovisual de los ardorosos afanes diplomáticos que la Argentina retomó desde la reinstauración de la democracia.

Más doméstico, ajeno a la excitación de aeropuertos y embajadas, el segundo rostro exhibe señales menos auspiciosas: Es el rostro de un cine impersonal, temoroso, que encubre su falta de audacia con los disfraces convencionales de la retórica televisiva y el naturalismo. Hostigado por la precariedad de la industria, ese cine no desafía las insuficiencias con las que tropieza: las hipercorrige. De ahí que su pronunciación apele a las tranquilizadoras certidumbres de los estereotipos: historias "fuertes", narraciones abrumadoramente lineales, "mensajes" directos, imágenes que se postulan como transparentes, maniqueísmos triviales. De constitución endeble, el cine sueña con paliar sus deficiencias asimilándose a los *standards* estéticos e ideológicos del cine medio norteamericano, ese paradigma del *consenso* cinematográfico. El ideal no es Coppola, ni siquiera Scorsese: es Robert Redford, Warren Beatty o el *kitsch* de las *soap opera*. Si para contrarrestar sus balbuceos recurre a la protección de esta lengua cristalizada, este cine argentino también elige un único modo de interlocución con el espectador: pide el reconocimiento ciego, propone las identificaciones más redundantes, instaura la especularidad más incondicional, y protege ese circuito de comunicación de toda interferencia que pueda amenazarlo.

No habría mayores motivos de alarma si este rostro del cine permitiera aparecer, brotando de su maquillaje homogéneo, algún lunar imprevisto, esas pequeñas verrugas insólitas, los accidentes epidérmicos que revelan la piel oculta bajo la piel, el disidente reverso de esa palidez: la irrupción de una apuesta estética jugada a cuestionar el avance voraz de un discurso cinematográfico coagulado. Pero la posibilidad de aparición de estas discordancias es cada vez menor, los resquicios por los que podrían hacerse oír se estrechan progresivamente, y los márgenes de su hipotética circulación se restringen con una alarmante velocidad.

2. La película del rey, primer largometraje de Carlos Sorin, es el film-síntoma de este cuadro esquizofrénico. Estrenada en tres salas porteñas quince días antes de competir en el Festival de Venecia, y alentada por una unanimidad crítica pocas veces leída, la película no consiguió convocar el público necesario para mantenerse en cartel al cabo de su primera semana de exhibición. Algunos de sus rasgos distintivos podrían haber presagiado (y explicado) una respuesta regular de los espectadores; nunca esa catástrofe. *La película del Rey* aparecía firmada por un nombre desconocido, no especulaba con la popularidad de ninguna *vedette* vernácula, eludía a la vez la espectacularidad y la remisión a las consabidas truculencias de nuestro pasado reciente, y su lanzamiento publicitario sólo hacía hincapié en lo que era el corazón mismo de la película: el cine. Fiel al programa que se había trazado, Sorin apostó al cine y perdió con estrépito la primera batalla. A la semana del estreno, su distribuidor salió desesperadamente a buscar una sala de emergencia, de modo de mantenerla en cartel hasta el momento en que el honorable jurado veneciano pronunciara el veredicto que la redimiera o terminara de desahuciarla. Como ironizó (no sin tristeza) otro cineasta argentino, *La película del Rey*, con su respaldo crítico y el efecto publicitario de su participación en Venecia, había atraído menos público que el que en la década del 60 solía precipitarse sobre un estreno de Bergman, en salas minoritarias y en una época en la que el director sueco todavía no era la gran firma del cine de arte que es ahora.

Dos semanas después del fracaso, el film de Sorin recibió el León de Plata en Venecia, máximo premio al que podía aspirar en su condición de ópera prima. Esta consagración providencial sirvió para arrancarlo del penoso anonimato al que había sido confinado y volvió a colocarlo en un circuito de difusión más o menos decente. No está en juego aquí la cuestión de una posible recuperación de costos, enigma que las estadísticas ya han resuelto con inusitada contundencia: cualquier cineasta argentino sabe (y lo sabe *antes* de emprender una aventura cinematográfica) que el castigado mercado interno casi nunca alcanza para remendar sus bolsillos agujereados, menos aún para abultarlos. Seguramente Sorin (como antes Luis Puenzo, con *La historia oficial*, o Fernando Solanas, con *El exilio de Gardel*) reembolsará parte o toda su inversión gracias a las ventas al exterior que el premio de Venecia habrá favorecido.

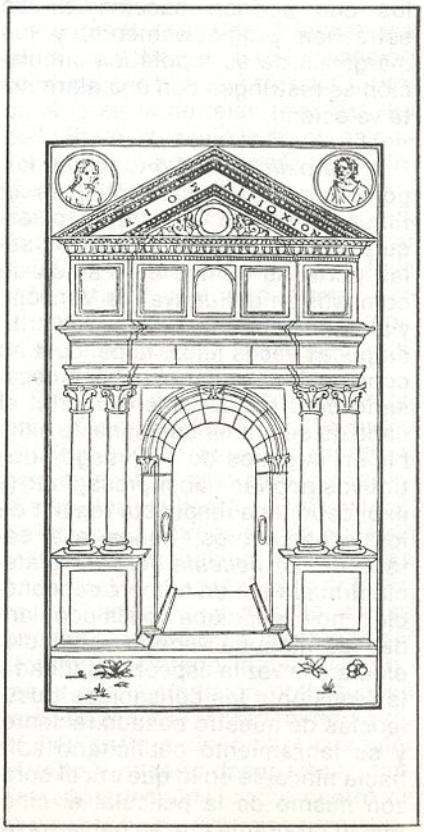
Se trata, más bien, de ese *hiato* inapelable que se abre entre una película atípica y el público, entre un cine que se aparta de los imperativos consensuales y esa *región* de espectadores (no todos) a cuyo encuentro se dirige con estas solas armas: la confianza en el poder de la imagen y el deseo intransigente de ser sólo cine. Deplorar la ausencia de una recepción *masiva* sería improcedente: *La película del Rey* nunca la alucinó. Me pregunto, en cambio, por qué películas como la de Sorin (pero también como *Los días de junio*, de Alberto Fischerman, o como *Evita*, de Eduardo Mignogna) parecen condenadas a caer en el vacío; por qué, lejos de acce-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

der a multitudes que no codician, ni siquiera llegan a hacer contacto con sus públicos; por qué estos films heterodoxos, que anteponen la puesta en escena a la fiel ilustración de un guión, la exploración de las virtualidades de la imagen a la reproducción soñolienta de doxas histórico-políticas, la soberanía de un lenguaje a su indolente desaparición, por qué estas voces *singulares* corren el peligro cada vez más consistente de deslizarse hacia el soliloquio.

3. Si *La película del Rey* me parece tener el valor de un síntoma, es porque el malestar que su experiencia acusa dista mucho de afectar sólo a un caso individual, y toca, al contrario, la médula misma de todo un tejido cinematográfico, el vasto campo que abarca, las líneas de fuerza que definen su actualidad, los diversos agentes e instituciones que compromete: productores, distribuidores, exhibidores, aparatos de opinión, medios de comunicación masiva, sindicatos, hábitos de consumo, tradiciones moribundas o vigentes, y por supuesto el cuerpo de los propios cineastas; sus proyectos y sus deseos, sus formaciones y sus cuentas bancarias.

Una investigación prolija de este campo depararía sin duda conclusiones interesantes. Podría dar cuenta, por ejemplo, de la definitiva existencia de un discurso reflexivo y crítico sobre el cine, o del proceso que terminó por enmudecerlo, sustituyéndolo por las paráfrasis paródicas de una prensa cinematográfica que reproduce los clisés y el "buen gusto" dominante del *star systema*: esclava del mercado y principal propagadora de sus efectos de censura, esa "crítica" se regodea practicando lo que Bertolt Brecht llamó la producción de la gloria. Describiría el desdén y la ensoberbecida resistencia que una industria visiblemente subdesarrollada exhibe frente a modos de producción, instrumentos técnicos y materiales no convencionales (equipos reducidos, cooperativas, película de 16 milímetros, monocromatismo, video), que son reprimidos en nombre de la supuesta "salud" de esa misma industria, o bien bajo la invocación de inverosímiles (aunque despóticos) requisitos "comerciales": residuos aún vigentes de una ideología hollywoodense cuyos fundamentos estructurales desaparecieron por lo menos hace veinte años. Registraría las mutaciones que desplazaron el consumo de cine europeo y de cierto cine norteamericano "menor" (muy fuertes en la década del 60), por las estéticas norteamericanas más adocenadas. Demostraría la gradual extinción de circuitos de difusión alternativos, y el camino que llevó de la relativa atomización de los canales de exhibición a su parcelamiento en dos o tres grandes feudos. Revelaría las condiciones de profunda desigualdad que se imponen sobre el cine nacional en el terreno de la distribución y la exhibición, y las intocables prerrogativas de que goza el (peor) cine norteamericano a la hora de elegir salas y fechas de estreno. Contemplaría la política de verdadero sabotaje que los propietarios de cines ponen en práctica cada vez que se ven obligados a proyectar materiales argentinos. Y mostraría, por fin, hasta qué punto renguea una política cinematográfica estatal que reduce sus medidas a la concesión de créditos, pero desiste fiscalizar (porque intervenir de manera directa sonaría casi como una arbitrariedad maximalista) los carriles que necesariamente debe recorrer el cine que esos mismos créditos constribuyen a producir.



No se invalidan estas sospechas (ni se responden las preguntas que ellas suponen) con el argumento meramente matemático de que el cine argentino incrementa año a año su catálogo de títulos; tampoco con la objeción, hasta ahora difícilmente verificable, según la cual las consagraciones internacionales redundarían en el fortalecimiento y el desarrollo de una industria en estado crítico. Contra un triunfalismo extrañamente arraigado, el cine argentino ha producido pocos éxitos económicos, y numerosos fracasos, incluso con films de meritoria carrera diplomática. Por otra parte, la multiplicación anual de películas (parcialmente realizadas con créditos oficiales) pierde mucho de su poder persuasivo a la luz de los grandes escollos que la mayoría de ellas debe sortear para darse a conocer, o frente a los cuales directamente claudica para dormir un incierto sueño enlatado. Del catálogo exhuberante al *stock* enmohecido: quizás el cine argentino corra el peligro de dar ese paso imperceptible.

4. Antes que abrir el juego de la diversidad de miradas, estilos y temáticas, el primer período post-dictadura produjo un notable efecto de uniformidad cinematográfica. Ni pluralismo ni polifonía: el discurso del cine se homogeneizó alrededor de una ecuación relativamente inédita: la ecuación política = mercado. O mejor: política = espectáculo. El auge del testimonialismo, los *thrillers* de denuncia, las alegorizantes reconstrucciones históricas: estos profusos apareamientos de géneros fundaron un verdadero movimiento de espectacularización de la política, veta novedosa que parecía asegurar una doble rentabilidad: económica (puesto que la producción de "verdades" sobre el infierno de la dictadura se sostenía sobre una demanda social) y cívico-moral (puesto que, asumiendo las responsabilidad de mostrar aquello que ya se debatía en toda la sociedad, el cine podía jactarse de contribuir a esa arqueología del horror que empezaba a desplegarse). ¿Cine político? Tal vez, pero entonces habría que redefinir radicalmente toda la tradición que hasta hace unos años justificó (y exaltó) esa categoría: Eisenstein, Vertov, Ivens, Godard, Mekas, el Cinema Novo, el Solanas de *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro*. Habría entonces que archivar, por anacrónico o acaso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

por subversivo, el inmenso flujo de experimentación (política y formal: el verdadero cine político nunca reparó en esa estúpida distinción) que hay en *Los carabineros* o en *Potemkin*. La moral, ese polvoriento cine político no la encontraba; la buscaba: en el montaje (Eisenstein), en un *travelling* (Godard), en el plano secuencia (Jancsó), en el documental (Solanas): sólo así, por medio de esa pasión de la forma casi japonesa, opuesta a las estéticas del compromiso y el realismo, una tradición semejante pudo proyectar una mirada *otra* sobre la relación cine-política.

Pero el cine argentino post-dictadura encontraba, recogía, cosechaba moral y política allí donde política y moral ya estaban dichas (por los diarios, y con una dosis de realismo mucho más insoportable) o faenadas en imágenes (por la televisión y las iconografías). La espectacularización de la política consistió simplemente en vestirla, o en insertarla, aprovechando su potencial dramático, en el interior de géneros y modelos narrativos ancestralmente codificados. ¿Cine político? Yo, mejor, diría: Costa-Gavras. O para ser más exactos: *Gente como uno*, de Robert Redford, el modelo que Luis Puenzo invocó, en un alarde de inteligencia y honestidad que lo honra, para describir la génesis formal de *La historia oficial*.

5. Hoy, la eficacia y la rentabilidad de la ecuación política = mercado se han perdido, tal vez, entre otras cosas, porque tres años de democracia han bastado para compartimentar la política en esferas "específicas". Disuelta en una red de expectativas múltiples, contradictorias y a menudo secretas, la demanda social, esa espera colectiva a la que se imaginaba, tersa y compacta, apuntalando aquellas rentabilidades, ya no prescribe horizontes temáticos que aseguren el impacto de una película, ni dispara imperativos ético-cívico-morales que permitan amalgamar taquilla, espectáculo y buenas conciencias. Entre cine y público, ningún acuerdo preestablecido, ningún contrato que garantice la felicidad de la comunicación. Si el público se escabulle como una sombra huidiza, ilocalizable, siempre fuera de cuadro, su deseo es un enigma, y sus necesidades un jeroglífico difícil de descifrar. Huérfanos de ley, los cineastas argentinos parecen haber quedado enfrentados con el terror de sus puros deseos y con sus solitarias incertidumbres. Sin duda esa pureza y esa soledad son ilusorias; pero la relación especular del cine con una demanda social, naturalizada como relación de satisfacción o saciamiento, no era menos imaginaria ni más "verdadera".

Y la orfandad no es más que esto: el *riesgo*. Un huérfano puede ser un equilibrista, un *kamikaze* o una mera criatura desplazada que aspira a reconstruir el hogarcito perdido, los padres muertos, la ley revocada. El cine argentino abunda en niños expósitos ávidos de normas, de buenos modales y de aprobación: son los hipercorrectores que, espantados por el abismo del riesgo, prefieren tomar el atajo seguro de las imágenes prefabricadas, guiarse por las instrucciones que les imparten los progenitores (y no importa el nombre que reciban: público, mercado, crítica, claridad, versosimilitud). Carecemos, en cambio, de cineastas seducidos por el vértigo de la cuerda tensa, de cineastas suicidas que se dicten sus propias leyes y desplieguen en su práctica la afirmación de esa legalidad. Si cité antes tres nombres y tres obras (Sorin, Fischerman, Mignogna), es porque me parece que los tres han sabido, cada uno a su modo, con su propio método, construirse ese espacio de orfandad productiva, ese pequeño y dificultoso territorio de frontera, esa zona desértica donde, a fuerza de enrarecerlas, las imágenes nuevas vuelven a ser posibles. Imágenes que hablen con la velocidad de la luz, violentas y bellas como un golpe de dados o un salto al vacío. Otros huérfanos ya empiezan a poblar esa inestable geografía. Hacer del riesgo un programa estético, incluso una política, no someterse a sus fatalidades sino reivindicar su energía: ésas son las consignas y, tal vez, las utopías de *otro* cine argentino.

HECTOR LIBERTELLA: PATOGRAFIA o LOS JUEGOS DESVIADOS DE LA LITERATURA

por Sergio Bizzio

—Se te asocia con la literatura de vanguardia. ¿Puede un vanguardista perder su condición (de vanguardista) por haber obtenido un premio internacional como el Juan Rulfo?

—Lo de vanguardia es —cómo decirlo— algo patológico en mí. Algo sobre lo que no puedo dar muchas razones, pero que seguramente explica mucho de mi trabajo. Creo que todo comenzó en una vieja obsesión infantil que se llama bibliomanía. La compulsión por armar un libro, a secas. Como toda fijeza antigua, ese elemento completamente vacío sobrevive y se me aparece a dada momento. A veces creo empezar a escribir sobre algo, y de pronto vuelve y vuelve la certeza de que sólo quiero terminar yo mimo en un volumen. Verme encuadernado, mis bordes guillotinados, mi lomo bien cuadrado, como si fuera a tapar un hueco que me estaba esperando. Como si un cuerpo rígido fuera a cubrir ese nicho, el libro que le faltaba a mi biblioteca.

—En lo que decís parece haber una relación metafísica entre vanguardia y muerte...

—Podría ser. Vanguardia es vahído, lo que camina sobre cornisas y cuerdas flojas y asume la figura del precipicio. El premio Rulfo, o todos los anteriores, me confirman cada vez más la necesidad de una red que me calme un poco ese terror. Algo situado por debajo de mis textos, algo que les permita caer socialmente con cierta comodidad, sin tanto riesgo.

—¿Cómo se te ocurrió mandar un cuento a ese *concurso?*

—Seguramente el cuento eligió ese concurso, o algo así. No sé, es

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

como si yo hubiera cumplido con el mandato de un texto que buscaba afinidades, redes de despliegue, proyecciones afectivas. En una palabra: lectores. Nunca concebí a los premios más que como una forma inaugural de la lectura. Sólo me importan los ojos cruzados del jurado, el ajedrez de interpretaciones que ponen en juego, mirándose de lado a lado de una mesa. Es como un espléndido banco de pruebas para cualquier trabajo inédito.

—Ahora que El paseo internacional del perverso expandió su red de afectos (o de "cariños"), ¿qué significa esto para vos?

—Bueno, ahora sé que ese texto es sociable, que empieza a relacionarse. ya puede tener una vida propia en lo que llamamos mercado. Ya sabremos quién es en ese gran salón o en esa Corte donde todos exhiben sus hábitos, sus maneras por escrito. Osvaldo Lamborghini diría: sus modos de fumar.

—¿Qué es El paseo internacional del perverso?

—Escribí ese libro a ciegas, como un niño que se desliza por la banda negra de un sueño y que va dejando lagunas, huecos, descuidos que después deberá explicar, sin saber cómo. No quiero hacer fáciles analogías, pero me parece que todo el relato tiene la estructura de un sueño. Allí los tiempos son los tiempos raros del inconsciente. Un viejo muy viejo es un niño en una cuna. Un padre es una orden que se desvía pero que va a recaer en el rostro miedoso de un nieto. El hijo recién nacido preanuncia todos los pasos que ya hemos dado como abuelos, muchos años antes de que él naciera. Esa simbiosis abuelo-padre-hijo-nieto es el enigma central de la literatura familiar, si querés pensarlo así. En mi libro esa simbiosis de cuatro generaciones superpuestas se resuelve en un solo instante vacío, en un pequeño fotograma que camina hacia atrás, y hacia adelante. Nunca olvidaré mi lectura de *Farabeuf*, de Salvador Elizondo; la crónica utópica de un instante. Una manera límite de montar y desmontar ciento ochenta páginas para narrar lo que es apenas un pequeño ideograma chino: el número seis. Te diré lo siguiente: me gusta ese tipo de trabajos, llenar de páginas un centro sin lugar y en desplazamiento. Hacer un muñeco artificial a pura fuerza de palabras, un muñeco tan vacío por dentro que allí adentro podamos escondernos por el mayor tiempo posible y, si se puede, en posición fetal. En este sentido, y sólo en este sentido simbólico, *El paseo internacional* se parece a la autobiografía.

—¿De qué modo asociás literatura y posmodernidad?

—Es difícil relacionar las dos cosas, sobre todo por el hecho de que la posmodernidad fue trabajada principalmente desde la sociología. Hay una fácil homología que dice lo siguiente: a sociedad industrial, cultura moderna; a sociedad postindustrial, cultura posmoderna. Dos franceses entre otros, Lyotard y Baudrillard, y un par de norteamericanos, fabricaron ese cruce para explicar la cultura de hoy. Pero me parece que la interpretación de lo posmoderno tiene alguna raíz echada más lejos, en el pensamiento de la nueva derecha. Si trasladamos esa interpretación a una imagen, debería decirte que posmoderno es aquello muy antiguo que se pone en choque eléctrico con aquello muy del futuro. El pensamiento medieval en sus varios rizomas y la sociedad electrónica del futuro en sus filamentos técnicos, capilares. Allí se teje algo que deja completamente de lado el trabajo intermedio, socialista, evolucionista, progresista, humanista, que se venía haciendo desde hace siglo y medio.

—¿Y en literatura?

—La literatura no siempre es afecta a las evoluciones, pero de todos modos se siente afectada por este tipo de electroshocks. Creo que deberíamos buscar las manifestaciones muy antiguas (el retorno de letras reprimidas, el arcaismo, el pastiche de la crónica indiana, el hipergongorismo, etc.) para ver cómo chocan con formas de expresión o con inscripciones típicamente postindustriales (el idiolecto, el texto esquizofrénico, la anulación del sujeto parlante, la permeabilidad del escritor frente a palabras que hacen *contacto* en él, que lo usan como campo magnético). Este choque de algo muy antiguo con algo muy del futuro crea, naturalmente, un abismo histórico. Por ese abismo se desploman muchas cosas, desde el *boom* de la literatura latinoamericana a las socialdemócracias, a Freud, Marx, Lévi-Strauss y a toda una historia de la interpretación que se venía construyendo. Por eso te repito: lo único que siempre fabricó una red de contactos y diferencias con la cultura de su momento ha sido la vanguardia. Y esa red nos sigue protegiendo todavía hoy, para no caer en ese pozo sin fondo de las estéticas posmodernas.

—Estuviste (¿cuántos años?) en Nueva York y en México. ¿Fuiste un exiliado? ¿El exilio determina alguna relación con la literatura?

—Mirá, te voy a contestar con una frase comodín que siempre repito de memoria: yo ando dele que deletre ando. Y cada letra que escribo me saca de lugar y de quicio, a medida que ando. Por eso voy para un lugar, y para otro, siempre en busca de espacio literario. Estuve en Nueva York en 1968 y en 1970, después viví allí en el 71, 74 y 75. Allí fui profesor de crítica y literatura latinoamericana. Estuve en la universidad de Iowa como escritor residente. Después en México, desde 1979 hasta 1984, donde fui editor, traductor, coordinador de talleres literarrios. Y entremedio siempre me barajé con Buenos Aires, siempre cerca del fuego de la literatura. Me da pánico salirme de ella. Nunca fui un exiliado, en el sentido de la palabra del que se va de algo. Y aceptame la metáfora: siento que viajo dejándome llevar a cuestas por el caracol de la lengua castellana. Idas y vueltas en ese caracol. Allí adentro trabajé como obseso y esa caparazón me protegió, me hizo sentir todo el tiempo en casa. Incluso hasta olvidé por completo todos los idiomas extranjeros que había aprendido. En México, por ejemplo, terminé el primer tomo de la serie *¡Cavernícolas!* que publiqué aquí el año pasado. Allí di ciclos agotadores de conferencias. Allí se empezó a gestar *El paseo internacional del perverso.* Allí enseñé literatura a estudiantes que venían de todo el mundo, en la legendaria Escuela de Verano, o Escuela para Extranjeros, que fundaron Vasconcelos y Henríquez Ureña. Allí hice casi completo el primer borrador de *La muerte lingüística*, un manuscrito de setecientas páginas en el que me balanceo de un lado al otro de la cuna, de la teoría a la crítica y al ensayo, como si fuera, no sé, alguien que sueña el sueño hermenéutico de los incunables. (¿Qué estoy diciendo?)

—¿Y cómo veías tus textos en relación con los que se escribían en México?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

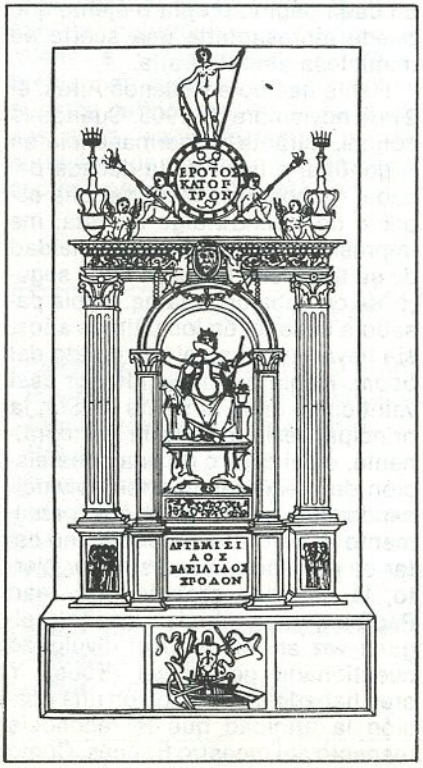
—La literatura mexicana me llegó en el momento justo. Yo vivía en esa cárcel del lenguaje que son las jergas locales —digo: las jergas teóricas de Buenos Aires. También tuve que atravesar esa zona oscura buscando la tranparencia de lo difícil. También pensaba con Lezama Lima: "sólo lo difícil es estimulante". Los escritores de México, con su falta de represión y su soltura literaria que un sureño llamaría tropical (y que a ellos los enojaría mucho), me hicieron recordar que la literatura también es como una respiración natural, y que el interlocutor no es una amenaza. Este es un vicio argentino, como una paranoia de marca nacional. Aquí el que escribe casi siempre escribe para matar al otro. Es una forma loca de militancia literaria. El lector es alguien al que debemos aplastar de asombro, de una vez y para siempre, para que después nos deje vivir tranquilos sin necesidad de escribirle cosas. No hay ningún placer en esa práctica. En México me relajé, relajé el texto y encontré un poco de cielo abierto para mis presiones y mis pretensiones. Ya te hablé de Elizondo, esa especie de San Anselmo del Signo. Pero ¿qué decirte de los ensayos que está construyendo Adolfo Castañón, sometido gozosamente a todos los vientos y corrientes, desde Alfonso Reyes hasta Lezama Lima? ¿Cómo te voy a explicar lo que es la poesía de Alfonso D'aquino, ese profundo bloque inconsciente que es capaz de sacar a luz la más pura revelación de una forma poética? ¿Qué decirte de los posmodernos, Humberto Rivas, Javier Córdova, en fin, todos los que están escribiendo y llenando de marcas a la ciudad monstruo, al México megápolis de los años ochenta? ¿Y cómo cae de ese cielo poluído la gota blanca del gótico de Emiliano González?...

—Hablame de tu relación con la teoría y la crítica.

—No sé qué decirte. En literatura todo me parece prueba, intento, ensayo. A ver cómo hago crítica de una simple sospecha literaria. A ver cómo hago ficción del fárrago teórico más impenetrable. Para mí es como una necesidad ancestral. Todas las actividades literarias, sean la crítica, la ficción o la teoría, son texto mutuo y contaminable. Y por ese circo de varias pistas se desplaza este inocente. Tal vez sin saber, o sin querer saber que cada una de esas áreas asume formas escritas que ya están pautadas de antemano en el formulario de alguna institución. Para decírtelo más claro: lo que hago, sobre todo, es metatexto. Un tipo de ensayos donde uno puede colarse a gusto en la fortaleza constituída de cada disciplina. Donde, por ejemplo, entresaco un poco de psicoanálisis de acá, y lo llevo allí donde los signos no entienden cómo dicen qué. O donde saco de aquí un poco de sociología, y la llevo allá donde una clase textual siempre desmiente su proyecto social de clase en el mercado.

—¿Cómo entendés los "pactos familiares" que un autor hace con sus predecesores?

—Son cosas naturales, de sangre. Este retrato que me está mirando con sus ojos fijos es el de los ojos del abuelo, en los que yo me veo. Esta frase en este libro de Góngora es la sintaxis, la disposición o el arreglo que él me preparó para que yo caminara cómodo por alguna página mía. Con esto vuelvo a tu pregunta anterior. La teoría no llegó antes que nosotros, no es propietaria del territorio que ocupamos ni es un objeto de pura veneración. Por haber caído en esa creencia, a muchos escritores se les secó el cerebro de tanto leer teorías del signo, del inconsciente, del texto o de la lengua. Todos pasamos por esa zona de terror, pero me parece que en el caso de algunos todavía hoy sigue faltando algo básico: cierta "calle", cierto trajín de lector. Cierto estado, cómo llamarlo, de alerta, que nos haga enfrentar *in extremis* todo eso que viene del saber y de la moda. Pero que también nos obligue a la mano firme del artesano, para que esas disciplinas no hablen por nosotros. Para que no usen nuestra boca boba y abierta de admiración.



—Alguna vez dijiste que la imagen que más conviene para entender la nueva literatura argentina es la de un espejo quebrado. ¿En quién o en quiénes te espiás?

—A ver (...) A ver ese catálogo (...) Uno es Macedonio Fernández, modelo del texto perverso que todo el tiempo se pierde y no quiere llegar a destino. Otro es Felisberto Hernández, una obra donde los objetos siempre se confunden, digamos, con los "efectos personales" del relato. Es como si para escribir Felisberto siempre tuviera que abrir un *neceser* íntimo (seguro que lo llevaba a cuestas en sus giras de pianista). Otro es Roa Bastos, que de un "lenguazo" como *Yo el Supremo* da vuelta la página más ilustre de América, la crónica. Otro es Enrique Lihn, que de tanto hablar y hablar al vacío se hizo un furioso objeto parlante. Otro es Octavio Paz, como una rosa de los vientos adonde llegan y se distribuyen en huracán los signos de todas partes. Otro es Borges. En lugar de decirte Lezama Lima, te diré que otro es Góngora. Y voy a pensar bien lo que digo. Góngora: esa especie de ajedrez cuadriculado de rimas y lógicas líneas, por cuyos sonetos uno camina como si resbalara por las baldosas de un patio. Otros son los que descubrieron y cumplieron para mí una literatura de la diferencia, con grandes diferencias entre ellos, Sarduy, Osvaldo Lamborghini, Julián Ríos, Tamara Kamenszain... En fin, páginas y páginas sueltas de todos ellos, que arman mi gran antología.

—En otra entrevista hablaste de "patografía". ¿Qué es un patógrafo? ¿Cómo lee un patógrafo?

—Como cualquier otra palabra, la patografía tiene su etimología. Es como una pendiente semántica que va del pathos o carácter a la pasión, después al padecimiento y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

por último a la patología y a la enfermedad o morbo de la letra. Esos distintos lugares de una misma raíz van dando como tres funciones bien diferenciadas: la del escritor, por un lado, la del literato y la del patógrafo. Escritor es, por ejemplo, García Márquez. Un fuerte carácter narrativo, sólo narrativo. Literato es Borges, que además de narrador viene a enriquecer y a reescribir con pasión el cuerpo histórico de la literatura. El patógrafo agrega lo más rico a esos antecedentes: su perdición total en la letra. Es el que nos muestra el camino hacia el microscopio. Girondo es patógrafo. Macedonio también, a su manera. Mallarmé, Haroldo de Campos, Joyce, Cabrera Infante y algunos de los que te nombré antes también lo son, a su manera. Digamos que ellos silabean, no palabrean. Viven perdidos en las combinatorias, los anagramas, las palabras-valija. Leen sólo fragmentos, trozos, sonidos, trinos. Pueden demorarse dos meses ida y vuelta en una sola frase, pero de pronto tres letras sueltas los *conectan*. Quiero decirte que no leen Obras Completas, sino apenas efectos parciales. Creo que en ese trabajo aparece un yacimiento fantástico para la ficción. Algo que durante mucho tiempo no fue escuchado por los propios escritores, y que por eso mismo se quedó dormido en los depósitos de la lengua.

RECUERDO DE JOSÉ BIANCO

por Eugenio Montejo

Publicamos aquí el texto que Eugenio Montejo escribió en Caracas en recuerdo de nuestro querido José Bianco.

Demorada nos llega la noticia de la muerte de José Bianco. Tan irreparable suceso, desatendido por las agencias informativas, debió aguardar varios días para venir a nuestro conocimiento. El espacio que pródigamente se reserva entre nosotros al comentario trivial, sobre todo cuando sirve a la intriga política o al escándalo pintoresco, faltó para consignar unas líneas de obituario ante su ausencia. Pienso, sin embargo, que si pudiera enterarse ahora del silencio periodístico que no merece, sonreiría con la sabia resignación del atento lector de los Evangelios que siempre fue. Así creo verlo de nuevo, en su apartamento —allá se dice departamento, lo que tal vez sea menos solitario— de la calle Juncal, frontero a unos viejos árboles tan resignados como él, mientras conversa frente al té de la atardecida. Es un recinto pequeño, pero ha sido compuesto con la misma sobria calidez de sus palabras. Al fondo, sobre los estantes de su biblioteca, se ven alineados los libros que lo acompañan en sus últimos años: viejas ediciones de Chesterton, Proust, D. H. Lawrence, etc. En un ángulo, empastada, la colección completa de *Sur*, tan unida a él en cada página propia o ajena, que puede representarle una suerte de minuciosa autobiografía.

Había nacido en Buenos Aires, el 21 de noviembre de 1908. Cuando lo conocí, durante mi permanencia en Argentina, a fines de la década pasada, no obstante encarnar una especie de leyenda algo secreta, me impresionó la afable espontaneidad de su trato, con la que, a buen seguro, se cuidaba de la fama. Había pasado a su lado, en los últimos años, sin llevarlo tras sí, el carromato del *boom*. Había permanecido por casi veinticinco años al frente de *Sur*, la principal revista literaria del continente, en el centro de una constelación de creadores ilustres, reivindicando con una actitud que cabalmente lo define, su deseo de no estar en evidencia. Fue ésta, por cierto, la cualidad preferida de Jean Paulhan, como él mismo señaló alguna vez al contestar el divulgado cuestionario de Marcel Proust. Y creo haberle comentado en una ocasión la afinidad que le reconocía respecto del maestro francés. Como Paulhan, Bianco había vivido largo tiempo para una revista y, no obstante poseer una certeza de estilo poco igualada, dejó una obra parca: dos narraciones cortas, *Las ratas* y *Sombras suele vestir*, una hermosa novela, *La pérdida del reino*, y muchos ensayos literarios, algunos recogidos en el volumen *Ficción y realidad* otros dispersos en revistas y diarios, que acreditan un dominio ciertamente magistral de este género.

Mi llegada a Buenos Aires, en 1978, coincidió con el lanzamiento por Monte Avila de la reedición de *La pérdida del reino*, su novela de título dariano. Al año siguiente apareció también bajo nuestro sello *Ficción y realidad*. Debo, pues, a la casualidad de hallarme entonces allí que una simple relación editorial me ganase la impagable amistad de José Bianco. El año pasado, el mismo día que lo visité por última vez, había aparecido una fotografía suya en la primera página de *La Nación* junto con el anuncio de que tomaría parte, al lado de Octavio Paz y Mario Vargas Llosa, en los actos de la Semana de la Cultura, que patrocina el matutino sureño. Se quitó de encima el elogio amistoso que le hice con una simpática anécdota: esa mañana, según me contó, el conserje del edificio donde vivía le había dicho: "Oiga, Ud. que aparece en los periódicos, pida que nos reparen la acera que se halla intransitable". La acera, o la calzada, como prefieren decir allá, estaba en efecto maltrecha. Refiero esta anécdota porque en buena parte lo retrata. Bianco sabía alternar con literatos encumbrados, con otros de variado rango, así como con el hombre común, pero siempre en un tono muy suyo, donde se mezclaban la sencillez y el natural refinamiento. Nadie podía encontrar extraño, al conocerlo, que en vez de José Bianco, todos lo llamasen Pepe Bianco, o simplemente Pepe, con cariñoso tuteo, o voseo más bien, que sintonizaba su manera afable y cordial.

Una paradoja del destino quiso que la obra de Bianco, pese a contar con la admiración de escritores relevantes dentro y fuera de su patria —Borges, Paz, Alvaro Mutis, Alejandro Rossi, entre muchos más, han destacado su importancia—, estuviese durante su vida reservada a un público restringido. Mientras otros, sin igualar sus dones, obtenían el reconocimiento del continente, él se mostraba desinteresado

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de la divulgación propia y proseguía, de tanto en tanto, brindándonos hasta su muerte el ejemplo de un ejercicio intelectual de inalterable exigencia y lucidez. "El menos famoso de nuestros grandes escritores", ha dicho de él Borges hace poco, en una fina y justiciera página. Tal vez al escribir esto el autor de *El Aleph* pensaba sólo en los escritores argentinos, pero convendría extender también la validez de su aserto a todo el ámbito de la lengua. Sé que esta convicción no me la dicta el afecto, por más que lo afectivo sea siempre lo efectivo, como repitiera entre nosotros sabiamente Ignacio Burk. Hace pocos días, releyendo en pruebas los capítulos de *Las ratas* y *Sombras suele vestir*, cuya reedición promete Monte Avila entre sus próximos lanzamientos, me confirmaba en la certeza de lo mucho que es posible aprender sobre el arte narrativo, sobre el placer preciso de la escritura, en esas dos pequeñas obras maestras. Por fidelidad, por devota gratitud de lector, me propuse entonces perseguir las erratas con la misma fórmula de veneno que el personaje de su narración suministra a las ratas: aconitina al diez por ciento.

La construcción de ambos relatos tiene su apoyo en una arquitectura a la vez sutil y premeditada, cuyo dominio consigue hacernos ver que lo narrado brota fluidamente de sí mismo, casi con prescindencia del autor. Bajo esa atmósfera neutra, lo real y lo imaginario proponen ante nosotros imprevistas posibilidades de comprensión. Fue esa cabal destreza para la recreación de luces ambiguas la que como narrador le permitió destacar, en lo más próximo y en apariencia anodino, cuanto de misterioso puede esconderse a nuestros ojos. Sin duda por esto su obra puede ser leída, ya se ha dicho, como un reiterado diálogo entre los entes de la ficción y los de la realidad. No se trataba de una fórmula caprichosa, sino de un credo íntimo, que lo llevó a afirmar, por ejemplo, que Marcel Proust resulta enteramente más real en las páginas de *En busca del tiempo perdido* que en la compilación de sus cartas y documentos. Habría que decir que su aproximación a Proust, sobre quien llegó a dictar algunos cursos universitarios, nace —como advirtió con perspicacia Hugo Beccacece— "de esa especie de eticidad de la expresión literaria que ambos aprecian, del hecho de que una frase *bien* dicha, un pensamiento *bien* expresado, un aspecto *bien* analizado de la naturaleza humana, por más siniestros que resulten, son precisamente un bien. Todo lo humano debe ser dicho, porque nadie debe avergonzarse de la propia condición, sino de la mentira, del ocultamiento".

Hablo de sus dones creativos, de sus memorables dotes de narrador, pero es preciso reconocer que éstos, así como su pericia para la traducción, se sirven de una escritura sin par, ganada en la experiencia de su arte, de una entonación inconfundible que constituye, a mi parecer, uno de sus legados más decisivos. En *La lengua del "Quijote"* apuntó Anges Rosenblat que nuestro idioma ha discurrido desde un principio entre dos extremos, representados por la llaneza y la afectación, o el afectación, como se dijo al comienzo cuando se acuñó el término con artículo masculino, al tomarlo del latín. Creo que buena parte del logro que demuestra la escritura de Bianco se debe al hallazgo de un tono propio, distante por igual de uno y otro extremo, atento a su propia palpitación interna, vertido en una sencillez que no tardamos en comprobar como difícil e inimitable. Sus ensayos y crónicas nos lo muestran siempre disciplinadamente ameno; su erudición guía, no se interpone; posee, en fin, el arte de agradar, de hablar a los otros con la naturalidad de quien se atiene a sentimientos legítimos. Precisando algunos de sus presupuestos estilísticos, anotó hace pocos años, como respuesta a una entrevista de prensa: "El ideal sería escribir espontáneamente, sin preocupaciones de estilo, pero si cumplimos, mal que bien, con nuestro oficio de escritor, debemos confesar que esa espontaneidad es bastante laboriosa. Yo quisiera que el lector no advirtiera el esfuerzo. Una prosa lo más tersa posible, y a la vez familiar, conversada. No retórica, pero la falta de retórica es una retórica como cualquier otra (...) Quisiera ser lo más liso posible —no me atrevo a decir clásico— y encontrar en lo que escribo la verdadera entonación de mi voz".

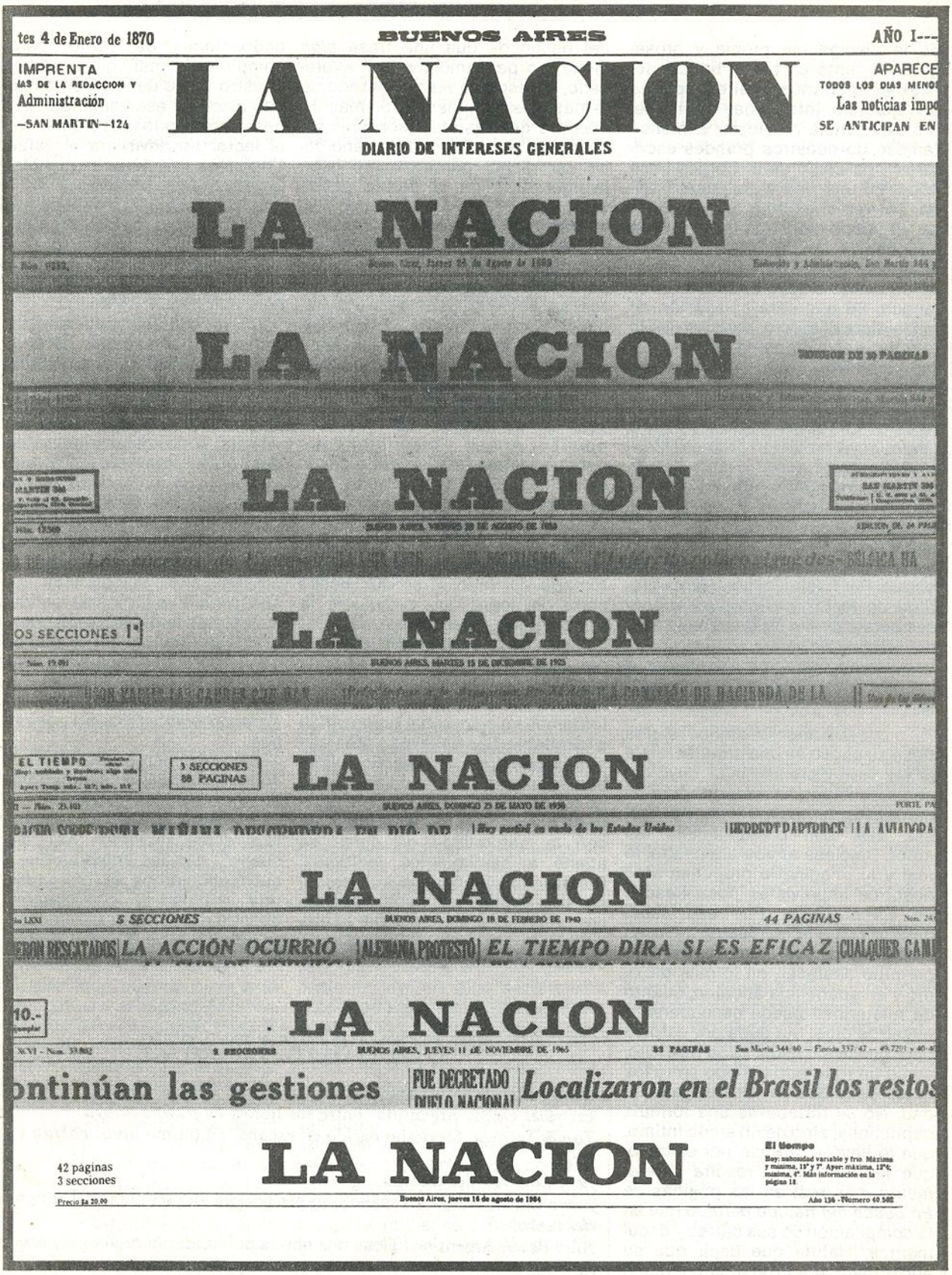
Su muerte infortunadamente se anticipa a la reedición de sus dos viejas *nouvelles* que, como homenaje, le preparaba Monte Avila, acompañándolas de un extenso y evocativo prefacio que expresamente nos enviara, a no dudar imprescindible para quien ahora las lea o vuelva a leerlas. El segundo de estos títulos, *Sombras suele vestir*, procede, como se sabe, de un soneto de Góngora, cuyo hallazgo lírico condensa en su breve estructura muchas de las proposiciones enigmáticas que el sueño suele vestirnos de realidad en su inefable teatro. Un tema muy afín al arte de Bianco, anticipado por el genial cordobés, que hace pensar, más que en Tasso, de quien Góngora lo imitara, en el verso de Dante: *tratando sombras como cosas sólidas*.

Sólo el sueño podría llevarme de nuevo a visitarlo en su apartamento en la calle Juncal, donde, al menos físicamente, ya no se encuentra. "La dulce munición del blando sueño", con las sombras que éste suele dibujarnos al reproducirnos otra realidad y consolarnos de nuestra memoria, nos la supo recrear admirablemente José Bianco en la perdurable vigilia de su obra.

COLABORADORES

Carlos Fuentes. Mexicano. Su última novela: *Gringo viejo*.
Ezequiel Gallo. Argentino. Entre sus libros: *La pampa gringa*.
Tomás Segovia. Mexicano nacido en España. Su último libro: *Poética y profética*.
Juan Liscano. Venezolano.
Jaime Gil de Biedma. Español. Su bra poética está reunida en *Las personas del verbo*.
Alan Pauls. Argentino. Tiene una novela publicada: *El pudor del pornógrafo*.
Joseph Brodsky. Ruso residente en EE. UU. Entre sus libros: *Les than one —selected essays—*.
Claude Esteban. Francés.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



LA NACION. Desde 1870
marca el ritmo del periodismo argentino.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

R. De Luca S.A.

NOVEDADES Y REEDICIONES DE LA BIBLIOTECA SEIX BARRAL

LA INFANCIA PERDIDA
Graham Greene

MISHIMA O LA VISION DEL VACIO
Marquerite Yourcenar

LA VIDA ESTA EN OTRA PARTE
Milan Kundera

EL VERANO PELIGROSO
Ernest Hemingway

TALLO DE HIERRO
William Kennedy

TIEMPO NUBLADO
Octavio Paz

EL PABELLON DE ORO
Yukio Mishima

HISTORIA PERSONAL DEL BOOM
José Donoso

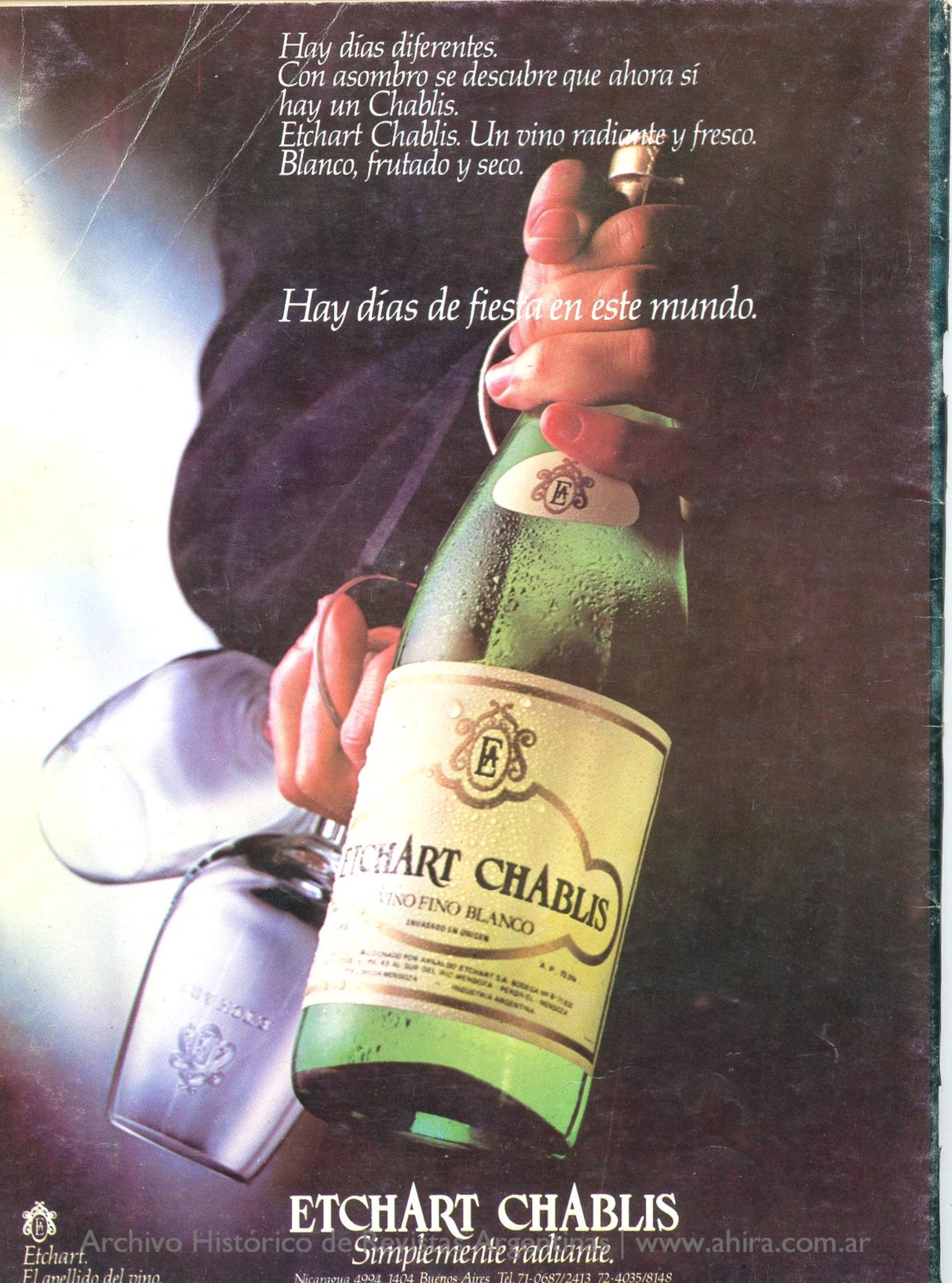
DIARIO DE UN LADRON
Jean Genet

CONTRA VIENTO Y MAREA
Vargas Llosa

Biblioteca Seix Barral

Sudamericana-Planeta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar